MESTER

VOLUME XVI SPRING 1987 NUMBER 1

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XVI SPRING 1987 NUMBER 1

CONTENTS

ARTICLES

Juan José Millas y la estrategia narrativa de *Papel mojado*
María Pilar Martínez Latre 5

Narrative Voice, Point of View, and Characterization in Graciliano Ramos' *Vidas Sêcas*
Linda M. Willem 18

Nuevos procedimientos de unidad poética en *Altazor* de Vicente Huidobro
Enrique Luengo 29

REVIEW

Álvaro Guerra. *Café República: Folhetim do Mundo Vivido em Vila Velha (1914-1945).* O Jornal, 1982.
Alida Bakuzis 41

NARRATIVE AND POETRY

Con o sin calzón
W. Enrique Lizárraga 44

A terra e o mar
Amadeu Baptista 57

IV de "Sonetos de la noche"
Juan José Prat Ferrer 59

VII de "Sonetos de la noche"
Juan José Prat Ferrer 60

Tzompantli de conciencias
Héctor Arboleas 61

IV de cuatro poemas
Jacinto-Luis Guereña 62

Día II
Frida Lara Klahr 63

An Overview of Ph.D. Dissertations in Spanish and Portuguese at UCLA (1980–1986)
Sheri Spaine Long
Kathleen Palatucci O'Donnell 64

Publications Received 70

Contributors 72

EDITOR-IN-CHIEF

Maria-Luiza Carrano

EDITORIAL BOARD

Leslie Atik
Jennifer Eich
Willy Lizárraga
Silvia Rosa Zamora
Adriana Bergero
Ed Lazzara
Linda Willem

We would like to thank Bruce Williams for his assistance.

ASSESORS

Shirley L. Arora
Eduardo Dias
Rubén Benítez
Joaquín Gimeno Casalduero
Richard Reeve

We express our gratitude to the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles, for making this volume possible.

MESTER appears semiannually and publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the **MLA Style Manual.** Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted.

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024
ISSN 0160-2764
Copyright © 1987 by The Regents of the University of California

Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Annual Subscriptions
Individual ..... US $10.00
Institution ..... US $17.00
Student ..... US $ 6.00

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

Cover: Street scene,
Medinaceli (Soria) Spain

Photo: Ed Lazzara

Juan José Millás y la estrategia narrativa de *Papel mojado*

La aparición de *Papel mojado* (1983) se produce cuando Millás llevaba publicadas tres novelas de diversa temática y factura. Comienza su andadura con la novela *Cerbero son las sombras*, Premio Sésamo 1974, a la que siguen *Visión del ahogado* (1977) y *Jardín vacío* (1981). Su obra apenas ha sido estudiada: hay sólo algunas referencias superficiales a ella en estudios de conjunto sobre la novela contemporánea y reseñas de prensa.[1] Se le suele situar en una supuesta generación a la que se le aplica un discutido marbete de generación del 68 ó 70.

Este novelista participa de la tradición literaria en la que el autor es un creador todopoderoso, dueño absoluto de sus personajes, que se divierte provocando y guiando erróneamente al lector. Pero su posición nada tiene que ver con el autor decimonónico, cuya voz autorizada irrumpía constantemente en el mundo novelesco para informar al lector de los recónditos pensamientos de sus criaturas a las que juzgaba y sancionaba, y se permitía tratar con ironiá, en ocasiones. Este autor, imbuido de la ambigüedad y el relativismo contemporáneos como Guelbenzu, Pombo, Tusquets, Juan Goytisolo, Torrente, etc., adopta una envoltura engañosa, se enmascara en el personaje protagonista al que convierte en encubridor de intenciones y coautor, cuando no autor discutido o contestado por el personaje en la novela, como así ocurre con Manolo G. Urbina, protagonista y narrador de *Papel mojado*. Esta relación del autor con los personajes es considerada por Suñén como rasgo estético de los escritores que en los años 70 presentan una obra de madurez.

Millás subraya que sus aventuras novelescas cuentan con personajes inertes, "troquelados," que viven en un mundo de papel para acabar siendo letra muerta. Si Valle Inclán[2] en sus esperpentos se distancia de sus personajes tratándolos como figuras guiñolescas, muñecos con los que se divierte para, de esta manera, ocultar su desencanto ante la sórdida y degradada realidad social, Millás llega más lejos al presentarlos como "cadáveres informes o figuras sin diseñar," como reproche a una sociedad estandarizada e insolidaria contra la que se rebela, ridiculizándolos o relegándolos a su condición de seres de papel. Hay, pues, en ambos escritores un deseo de desdramatizar la obra literaria, de negar la mímesis y reivindicar su carácter esencialmente artístico. Ambos, finalmente, comparten la idea de que el único ser libre frente a sus personajes es el escritor mismo.

Millás proyecta en esta novela una conciencia estructurante o autor abstracto interesado por indagar sobre las relaciones entre apariencia y realidad. Su ficción es un pretexto para ahondar en estas complejas relaciones y sus personajes, con su conducta marcada por la ambigüedad,

serán el instrumento adecuado. Su novela es, también, una indagación sobre el hecho literario, al utilizar la trama como procedimiento ejemplificador para ahondar sobre las relaciones del autor con su obra y dejar clara su posición haciendo hincapié en la idea de que la literatura es un juego, un artificio o como dirían los formalistas, "literariedad". Sus personajes se presentan como criaturas inventadas por su autor. Son seres de papel, entes de ficción que cobran vida a través de la intriga y abandonan el texto despojándose de su encarnadura humana, como representación simbólica del artificio creativo y negándoles toda relación de homología con la realidad. Nos hallamos ante los leit-motivs del "imaginario" del autor que se explicitan con el título de la novela *Papel mojado*.

Esta novela exige un determinado nivel de interpretación que, como observa Goytisolo (Cf. G. de Torre) es una característica esencial de la obra literaria. No podemos pasar por alto que nos encontramos también ante una reflexión sobre los comportamientos generacionales del propio autor y que sus personajes son utilizados como trasunto de su personalidad, revelando un carácter existencial en su escritura.

Nos enfrentamos con una novela que basa su estrategia narrativa en las pautas marcadas por una convencional trama policíaco-criminal y un eficaz punto de vista narrativo. La trama contiene, esencialmente, ingredientes de "suspense" y misterio que dotan a la novela de ambigüedad e incertidumbre. Pero su desarrollo, aunque es respetuoso con las convenciones del género, se impregna de un enfoque irónico hasta llegar a rozar la parodización del mismo. Estos factores contribuyen a la desdramatización y proporcionan una cierta distensión al lector. El autor implícito está predisponiendo al lector para no tomar demasiado en serio al protagonista y su búsqueda de la verdad. Millás recurre al código policíaco, una estructura compositiva de gran actualidad, por las posibilidades narrativas que ofrece. Gubern (1970)[3] destaca la vitalidad de este subgénero dentro de las últimas promociones de novelistas españoles tales como Marsé, Ortiz, Mendoza, Vázquez Montalbán y Savater, entre otros. Todos ellos recurren a él con resultados muy distintos. Este crítico opina que su utilización se debe a la importancia que el "suspense," lo enigmático unido al peligro, alcanza en el relato: *"un suspense que permite el escamoteo de información al lector y una sabia dosificación del misterio, más llamativo que la muerte violenta."* Todos estos escritores participan con sus transgresiones en este género clásico de larga andadura, género que se había orientado hacia un desarrollo esquemático propio de las literaturas marginales o infraliteratura y lo dotan de nuevas significaciones dándole rango literario (recordemos el mundo borgiano como máximo exponente o el de Onetti, sin olvidar el de P. Higsmith, escritora por la que Millás confiesa tener una admiración especial).[4]

El "suspense" practicado por Millás, a través de su autor imlícito y de su vehículo de expresión, el narrador homodiegético en *Papel mojado*,

afecta a la narracción y al tema. Con respecto a la narracción, nos enfrentamos con el curso de una investigación policíaca asumida por M. G. Urbina que parte de un arranque convencional, definido por Caillois (Cf. Amorós, 1966 y Gubern, 1970): *"como un acontecimiento que es una culminación (la muerte) y de aquí se remonta a las causas que han producido la tragedia."* El narrador actante, Manolo, se erige, en investigador accidental, pues en su vida cotidiana se define como un vulgar *"gacetillero de revista del corazón"* y lo hace movido por la sospecha de que el suicidio de su amigo no está claro. La acción novelesca se inicia con una primera secuencia, que se aglutina alrededor del mitema de la persecución. Con esta técnica cinematográfica de enfoques variados, el autor responde a las instancias relacionadas entre sí del cine y la psicología conductista.[5] Estos episodios iniciáticos de indiscutible corte policíaco, en donde el misterio y el miedo son comunicados al lector a través de la tensión que experimenta el personaje, narrador y actante, ocupan los tres primeros capítulos y son presentados a través de la analepsis interna con ayuda de marcas temporales. Una serie de marcas explícitas se van reiterando: *("Efectivamente hace cosa de mes y medio o dos meses, a finales del verano").* Pero a su vez esa analepsis se halla interpolada en una prolepsis ya que el relato se inicia con un monólogo que actúa de pórtico introductorio de la novela en que Manolo se presenta tras haber asistido al entierro de su amigo y lo evoca en un tono desabrido y malhumorado. En el capítulo tercero nos encontramos con una segunda analepsis interna. Manolo vuelve a referirse al tiempo transcurrido desde el último encuentro con su amigo: *"no volví a saber nada de Luis Mary hasta mes y medio o dos meses después. Estábamos en los primeros días de un noviembre soleado, aunque frío,"* cuando es informado por Teresa, su ex-novia, del suicidio. La utilización de estas anacronías (anticipaciones y retrocesos) son manejadas con habilidad por el narrador para dar testimonio de la autenticidad de su conducta. Estas precisiones temporales forman parte de la trampa con la que se engaña al lector, pues sólo al final de la novela son descubiertas como coartada por el policía, sujeto actante que sustenta la agnanórisis de la novela y que dirá: *"es mentira que no volviera a verse con Luis Mary después de aquella tarde (. . .), su amigo le llamó a los pocos días"* (177). A partir del capítulo cuarto, el tiempo del relato discurre en un estricto orden temporal cronológico o en una duración lineal[6]; se insiste en el paso de las horas, procedimiento que contribuye a crear el climax de tensión creciente en que se ve envuelto el lector. El desasosiego del personaje narrador se simboliza con sus constantes entradas y salidas de su habitat *"apartamento"* y los apresurados desplazamientos en taxi que le conducen a sus citas. Asistimos a una subjetivación del tiempo objetivo (Genette, 1983). Así, el miedo le imposibilita conciliar el sueño y, mientras teme por la llegada de los matones, escucha desazonado el lento transcurrir de las horas. Esta vivencia angustiada del tiempo puede también producirla los

impulsos erótico-sexuales que Carolina despierta en él. Un ejemplo de este "tempo" subjetivo que simboliza el estado de ánimo alterado de Manolo lo encontramos en los capítulos cinco y seis. La narración se desarrolla en un tiempo reducido, adecuado al ritmo trepidante de la trama policíaca, que exige una investigación apremiante en la que se da el ultimátum. Con estos mecanismos Millás se asegura la atención del lector que puede quedar atrapado sin lograr descubrir las otras significaciones que la novela presenta. Barthes (1966) insistirá en las posibilidades narrativas del "suspense," destacando, de una parte, la importancia de la función fática, y, de otra, la confusión lógica que se consuman con el placer y la angustia (Dorriotz, 39). Observa, también, que este recurso permite un juego con la estructura. Estas serán razones suficientemente válidas para entender por qué Millás recurre a la técnica del "suspense." El narratario que demanda el relato entra en el pacto engañoso que le brinda el autor implícito, como si se tratara de un pacto fiduciario y participa de las búsquedas del narrador homodiegético, comparte sus miedos, su fascinación por la viuda, y se suma a la expectación que el maletín ejerce en todos los personajes de la intriga novelesca.

Los acontecimientos se desarrollan en un espacio urbano, el Madrid actual,[7] cuya topografía, nombres de calles, plazas e itinerarios son presentados de forma realista y permiten un fácil seguimiento de las andanzas de nuestro personaje. La gran urbe madrileña se erige en espacio insolidario, obligándole a utilizar incómodos medios de transporte como el metro. Éste será sustituido en el curso de la investigación por el taxi, que perderá su posible confort al tener que soportar las incongruentes conversaciones de los taxistas: *"todos los taxistas de Madrid se habían confabulado para volverme loco."* El espacio refugio que podía ser su casa se carga, igualmente, de connotaciones negativas: estamos ante un sórdido apartamento estándar en el que pululan las hormigas y en donde se acrecientan su soledad y su frustación. Su existencia es comparada con *"un pasillo cuyo final no podía ser otro que este agobiante apartamento."*[8] El lector asiste a una crisis existencial que, a medida que avanza el relato, se hace más evidente; Madrid para Manolo es un cúmulo de aspectos negativos y así lo presenta en un día de huelga (187). A su crisis contribuirá, igualmente, su insatisfacción profesional, su papel de mediocre periodista, que constituye un modo de vida alienante. Su única salida estará en la realización de una novela que le permita sublimar todas sus frustraciones.

El "suspense" afecta también al tema: las relaciones de la apariencia con la realidad. El lector participa no sólo de la aclaración de la muerte de Luis Mary por Manolo, sino también del reto que éste asume desde el comienzo: su capacidad para la realización de la novela. Para dar crédito a esta autoría que asume se nos presenta inmerso en la redacción de una "novela-homenaje" y da dos razones lógicas para ello: *"Primera: porque sospecho que mi amigo Luis Mary no se suicidó, sino que fue asesinado*

por alguna razón que me propongo descubrir. Segunda: porque, si en el curso de estas investigaciones me llegara a ocurrir algo desagradable, la policía podrá encontrar en estos papeles alguna pista de importancia para capturar al doble asesino." (10) De este modo trata de hacer desaparecer las fronteras entre el mundo real y el artístico y da naturaleza al relato como si nos adentráramos en una seria investigación.

Acorde con este afán de afirmar la autoría del personaje, Millás utiliza la forma narrativa homodiegética que exige el relato en primera persona; adopta, preferentemente, un modo de narrador actorial, testigo limitado, necesitado de la información de otros narradores; Teresa le pondrá al corriente de las andanzas de Luis Mary, Carolina le informará de sus proyectos como escritor y, sobretodo, el inspector Cárdenas (representación típica del policía que todo lo sabe) le descubrirá las maniobras falsas de los laboratorios. Manolo se erige en el sujeto de la enunciación y la forma dicursiva autobiográfica contribuirá a reforzar su credibilidad, dejándolo libre de toda sospecha ante un lector ingenuo (Eco) que acepta ese pacto fiduciario y se adentra en la lectura de la novela persiguiendo la solución final de la trama policíaca.

No se pueden pasar por alto una serie de llamadas que desde el comienzo del relato abren una disyunción de probabilidades en el desarrollo de la novela y que deben tenerse en cuenta si adoptamos la posición de un lector modelo (Eco, 1981) al que se dirige el autor implícito. La novela adopta una base compositiva de falsa estructura abierta; se van desarrollando una serie de indicios orientados a confundir al lector, al que se le incita a una serie de previsiones que, después de refutarse en el texto, se confirman al final. Desde el comienzo de la novela, Manolo muestra gran interés por dar testimonio fehaciente ante los personajes que comparten su mundo de ficción, de su papel de autor, así como ante los posibles lectores implícitos: *"Comienzo con un ritmo febril para que mis vecinos escuchen el teclear de la máquina y se enteren por fin de que en el apartamento número siete vive un escritor."* (10)

La insistencia en el testimonio de la génesis de la obra, así como en la autoría, se acompaña, a veces, de informaciones sobre la base compositiva de la novela (aunque hay que señalar que la función metafictiva[9] es muy secundaria y en cualquier caso la reflexión teórica la segrega el propio texto). Así cuando decide dar a leer el texto al inspector, Manolo muestra su satisfacción por haber encontrado un lector, y en el momento de entregárselo le advierte: *"hay en ella cosas que no le interesan, cuestiones y asuntos de índole personal, pero contiene sin embargo una relación ordenada y contextuada de todos aquellos hechos que podrían serle útiles."* (160)

Las explicaciones, presentadas por el personaje narrador para convencer al lector de la autenticidad de su comportamiento, se van a convertir en su propia trampa al ir desvelando la existencia de una segunda trama de

orden afectivo. De este modo, está llamando la atención al proceso vital de los personajes que constituyen la variante o desviación que Millás presenta del género policíaco. Esta llamada de atención hacia los personajes, a su perfil psicológico y motivaciones son signos claves que arrojan luz con respecto a la autoría de la obra en el texto novelesco. El auténtico misterio con el que, en definitiva, se enfrenta el lector. El novelista se instala en la variante genérica de la novela policíaca que más éxito ha experimentado en Francia, al centrar el enigma en los personajes y en la lógica de sus comportamientos (Bremond). Por ello tenemos que volver al pórtico introductorio de la ficción para comprobar que, la prolepsis interna con la que comenzaba, focaliza a dos personajes, Manolo y Luis Mary, y los presenta como presuntos candidatos de la elaboración de *Papel mojado*. Ambos soñaban en su juventud con ser escritores y se descalificaban mutuamente, atribuyéndose una serie de defectos que hacían imposible la consecución de sus proyectos. Nos encontramos ante dos personajes antagónicos. El sujeto de la enunciación, Manolo, basará la elaboración de su personalidad en un régimen de oposiciones con Luis Mary, que presenta, por medio del diálogo, el retrato y la caracterización fragmentaria y dispersa, en la que participan otros personajes.

Luis Mary aparece dotado de una serie de cualidades que son objeto de admiración por parte de Manolo. Estas despiertan su odio y estimulan sus celos, al mismo tiempo que suscitan el miedo y la desconfianza, llegando a temer que consiga escribir la novela que a él mismo le resulta tan difícil realizar (11). Esta hipótesis será reforzada por las informaciones que van vertiendo a lo largo de la intriga otros personajes que han compartido parte de su vida con Luis Mary; su mujer reconocerá que la redacción de una novela se había convertido en *"la obsesión de su vida"*; Teresa, su amiga y confidente, dirá: *"quería ser escritor, pero también de una forma muy vaga. A mí me decía que estaba proyectando una novela en la que pretendía sacarnos a todos los amigos"* (19). Al producirse su muerte, parecen, sin embargo, disiparse las dudas sobre su posible autoría y Manolo se erigirá en el auténtico autor.

El texto sigue haciendo guiños a través de una red de señales que suscitan la desconfianza del lector. Esta desconfianza se basa en la ambigüedad de su comportamiento y crea un horizonte de expectativa que se instala en la duda. Manolo insiste machaconamente en su papel de autor pero reconoce que su novela se basa *"en ciertos datos que el mismo Luis Mary le había facilitado en vida"* (167) y será incapaz de disipar los recelos del lector cuando actúa de manera contradictoria al encubrir falsos sentimientos. Se va imponiendo un modo de comportamiento que se basa en las relaciones de amor-odio que Manolo confiesa tener por su amigo. Va experimentando la necesidad de apropiarse de la personalidad de Luis Mary, pues, a la vez que su antagonista será su complementario. Se identifica progresivamente, con su forma de hablar y de actuar: *"en ese*

momento me di cuenta que estaba imitando a Luis Mary. Sus torpes sarcasmos, sus gestos, su memoria tal vez." Este indicio de su proceso de vampirización sólo alcanzará su desvelamiento y pleno significado con la intervención del policía, el inspector Cárdenas; con su actuación de lector aventajado mantiene y estimula el "suspense" y nos va preparando para la anagnórisis final con la que acaba la novela. El es el encargado de llamar la atención sobre la ósmosis o intercambio de roles que se produce entre los personajes: *"forman ustedes un grupo un poco raro en el que los papeles se intercambian con cierta frecuencia. Usted, por ejemplo, no parece personalmente tan cínico como el personaje que lleva su nombre en este informe"* (167). Manolo es un personaje que bordea la neurosis, hipersensible ante los ruidos que lo rodean, maniático del orden (*"el contrapeso necesario al caos interior que aún me habita"*), incapacitado para aceptar cualquier broma sobre su persona, especialmente si procedían de Luis Mary: *"que me llamara Manolo Ge Urbina me humilló, pues significaba que leía mis inmundos artículos y que mi modo de firmar le había demostrado algo que sospechaba desde hacía años: que llamándome García (y avergonzándome de ello sobre todo) no podía yo tener ningún futuro brillante"* (13). Se presenta como personaje acomplejado, abocado al fracaso, al desamor y a la soledad. Su existencia solitaria se acompaña de un poso de nostalgia; el reencuentro con su novia de juventud reaviva el dolor de su fracaso sentimental (142).

Si el cinismo es el rasgo caracterizador más relevante de la personalidad de Luis Mary hay, sin embargo, un instinto de muerte, que él mismo reconoce como su punto vulnerable: *"la llevo en la cerviz como los toros* —confesará— *y es fácil de encontrar."* Parece como si la aceptación de esta pulsión se le impulsiera fatalmente y su desenlace no pudiera ser otro que el de la muerte en manos del azar o de una persona que, habiendo conocido este talón de Aquiles, supiera aprovecharse de ello. Así, pues, una confluencia de indicios nos hacen volver nuestra mirada a Manuel y observarlo como presunto homicida, pues, al dejarse llevar por el miedo al fracaso, acabará fracasando y se ratificará su complejo de inferioridade. Esta situación le conducirá a la necesidad de acabar con ese ser prepotente en que se ha convertido su amigo, que le subyuga y domina. Con su muerte se sentirá libre y recuperará la confianza en sí mismo. Estas ideas van abriéndose camino en su conciencia alterada y se explicitan en el monólogo exterior en el que hace conjeturas sobre los posibles asesinos y exalta al asesino individual. Por medio de esta reflexión deja al descubierto su subconsciente y se revela como presunto homicida. Al mostrar los móviles que justificarían su actuación utiliza una forma de autodefensa de manera inconsciente (*"era justo que él muriera porque su muerte haría de mí un hombre. Liberado al fin de su perpetua amenaza, podría empezar a escribir una novela"* (130). La evolución de su pensamiento responde a los modelos de la psiquiatría existencial. Parece traicionado por sus deseos

inconscientes al proyectar sobre la realidad imágenes connotadoras que revelan su complejo de culpabilidad y su estado de ansiedad: *"estaba en el fin de algo que no era un túnel, porque carecía de salida."* El lector está preparado ya para el desenlace de la novela, un final lógico que ha podido vislumbrar al observar la psicología de este narrador-actante.

El sujeto de la anagnórisis será el inspector Cárdenas. Este personaje es presentado en el relato de manera gradual, con una hábil caracterización fragmentaria y dispersa. Aparece, por primera vez, al comenzar la investigación sin denominación onomástica, al evocarlo Teresa como un hombre mayor, próximo a la jubilación. Al avanzar Manolo en la investigación policíaca recurrirá a él en demanda de ayuda y presentará un retrato hipotético, ajustándose a los modelos del rol convencional social: *"modelo de funcionario público; amable pero escéptico; lento pero eficaz, y, en fin, cansado con el cansancio que correspondía a quien después de haberse ganado la vida duramente veía ante sí un breve futuro alimentado por una pensión escasa."* (127). Constantino Cárdenas se erige en el lector modelo que demanda la obra y en símbolo de principio de autoridad al que se somete el culpable, Manolo, para recibir su castigo y, con ello, su expiación. Por una parte, el inspector será un lector modelo, por estar acompañado del bagaje enciclopédico necesario para resolver la trama policíaca y realizar la redecodificación, que agrupa los indicios que se iban presentando en la novela de manera dispersa y contradictoria. Su interpretación será resolutiva al desenmascarar el falso funcionamiento de los laboratorios que ocultaban a unos falsificadores (recordemos el título connotador: *Papel mojado*). Por otra parte, será el encargado de desenmascarar al criminal que había permanecido oculto por la máscara de autor de la novela y sujeto de la investigación. Nos enfrentamos con un engañador engañado; engañado por Carolina que se sirve de él con fines lucrativos y que lo seducirá con su personalidad, como antes lo había hecho Luis Mary. Engañador porque es el asesino de su amigo y un vulgar trascriptor de una novela que ha sido incapaz de escribir.

Este final, aparentemente sorprendente, pero que una lectura profunda iba previendo, produce el desplazamiento del punto de vista de Manolo a Luis Mary, el muerto, obligándonos a una nueva lectura. Nos hallamos, pues, ante un final circular al remitir la novela a otra e idéntica novela con la que se cierra y abre el texto. Millás se plantea la literatura como reflejo de sí misma a la manera borgiana. Como dirá Ricardou, el autor llega a ridiculizar con este modo narrativo la primera lectura, a banalizar la ficción y a ocultar su funcionamiento para comprobar que no ha leído aquel que no ha releído. El cierre final de esta novela va más lejos en su significación. Todo es en este cosmos literario "papel mojado": el dinero falso, la conducta engañosa y falsa de los personajes, y, cuando llegamos al final, se abandona la fusión de planos realidad-ficción y queda sólo la ficción; por eso, el inspector Cárdenas es también un personaje de ficción que

recuerda a Manolo esta condición de personaje de papel que ha participado de una aventura ficticia. Los personajes quedan despojados de encarnadura humana, dejan de ser una representación de la realidad para ser lo único que pueden asumir en un mundo de fábula: seres de papel; algo que había sido presentido por Manolo cuando, al levantarse una mañana, siente que se encuentra: *"en una de las páginas de un cuento troquelado, al que la habilidad de un artesano había conseguido darle cierta animación"* (172). No estamos ante personajes agónicos que se revelan ante su finitud, como los personajes nivolescos de Unamuno, amenazadores con su autor que se interrogan sobre el libre albeldrío, Millás presenta unas criaturas que aceptan el juego, el artificio literario hasta tal punto que se liberan de toda relación de culpa. Su interés está en utilizar a sus personajes para construir el rompecabezas lúdico que es la literatura. Millás quiere, igualmente, dejar claro, como había señalado Barthes, que tanto el narrador como el personaje son seres de papel "y que el autor material del relato no puedo confundirse con el narrador del relato."

El autor implícito (Booth) o el lector modelo poseedor de las riendas del relato da coherencia a su mundo novelesco a través de un personaje, Luis Mary, que, al estar fuera del relato como sujeto de la enunciación, se comporta como el autor implícito o la conciencia estructurante.[10] Luis Mary, el personaje extravagante, original y cínico h sido el creador de una trama policíaca distorsionada. La ironía a la que recurre da una nueva dimensión al texto novelesco y lo hace realista y no realista a la vez. Esta ironía actúa de dos formas: como ironía verbal, pues las palabras dicen una cosa y significan otra y como ironía situacional, pues las cosas resultan ser lo contrario de lo que se pensaba o esperaba. Ejemplos de ironía situacional los encontramos en el comportamiento de los matones, *"gorilas"* que recurren a la violencia a través del juego: hacen cosquillas a sus perseguidores mientras les obligan a jugar sin descanso en las máquinas tragaperras. También se produce una situación irónica cuando Manolo burla a los perseguidores fingiéndose muerto, preparando un escenario dramático con objetos de broma (cuchillo de goma y gotas de sangre). Los "gorilas" son frecuentemente ridiculizados. Es como si el narrador se ensañara con ellos engañándolos, como así ocurre cuando toman por caviar las hormigas que Manolo había guardado en una lata y se retuercen de dolor. Otros personajes aparecen focalizados de manera irónica en su presentación y actuación. Campuzano, miembro de los laboratorios, presunto implicado en la muerte de Luis Mary, es ridiculizado por su defecto físico, su impotencia, mientras alardea de fuerza ostentando una larga navaja. En su caracterización, como en la de otros personajes, hay una identificación con los animales, hasta llegar a convertirse en rasgo emblemático, rozando la caricatura y contribuyendo con todo ello a la deshumanización. Comprobemos este procedimiento que se reitera en los siguientes ejemplos sobre Campuzano:

— *"[Tenía] los ojos de paloma y parecía tan asustado como un animal de esa especie"*
— *"aparecían los rasgos pajariles del hombrecillo"*
— *"su voz estaba más cerca del garlido de una gaviota que del sonido de los distintos pájaros que había representado hasta el momento"*
— *"sus ojos se movían en la órbita precisa que distingue a ciertos animales antes de atacar."*

Luis Mary se presentará camuflado con una vestimenta estrafalaria e inadecuada para la estación estival y proporcionará la satisfacción de Manolo que alardea de hombre bien vestido (11).

Los ejemplos de ironía verbal son también numerosos. Si observamos la denominación onomástica, comprobamos cómo juega con las posibilidades del significante. Campuzano será llamado por Manolo "Sinoéh" al jugar con la muletilla a la que recurre este personaje: *"¿Sí, no eh?"*. Manolo será llamado de distintas formas al descomponer su apellido anodino. El se denomina y firma sus escritos como: *"Manolo G. Urbina."* Su amigo Luis Mary lo llama *"Manolo Ge Urbina."* A las burlas sobre su apellido se suman Teresa que lo llama *"Manolo Gurbina"* o su compañero de trabajo Fernando: *"Manolog."* Los personajes pierden seriedad con este juego de denominaciones en el que fluctúan en el relato. También el policía que aparece al comienzo innominado, será más tarde nombrado con un apellido doble por Teresa y Manolo: *"el inspector Cárdenas o Bárdenas."* Las dudas sobre la autenticidad de su apellido no se resuelven hasta el final de la novela (es posible que el juego con su apellido proceda de la semejanza fonética con el del crítico Constantino Bértolo Cadenas que realiza un estudio sobre la novela al final de la obra).

Se podrían seguir enumerando factores de distensión que proceden, unas veces de la conducta de los personajes, como la anécdota protagonizada por Manolo en la cabina de teléfonos; pero quizás en donde se concentra con mayor fuerza la ironía es en los diálogos ingeniosos, que llegan a rozar el chiste verbal: *"esta conversación no lleva a ningún sitio* —le dije *yo no podría ir de todos modos*— respondió." El tono cínico será una forma de ocultar las frustraciones sentimentales del protagonista: *"hacía algún tiempo que sabía que uno puede llegar a gustar a todas las mujeres a condición de no gustar a la única que uno quisiera gustar."*

Los registros lingüísticos serán muy variados y, aunque predomina el tono coloquial de los diálogos rápidos (forma discursiva dominante en la novela que contribuye a crear el ritmo apresurado o "tempo" vivo) nos encontramos con descripciones cargadas de erotismo y sensualidad (leitmotiv del mundo de Millás). Así, Manolo, al contemplar a Carolina se recrea voluptuosamente y dice: *"la seda negra de su camisa resbalaba sobre su ropa interior, que era blanca . . . tal roce despertaba en mí algunas ansiedades."* En otros momentos nos sorprende con ingeniosas metáforas

surrealistas: *"cogí el insomnio de la mesilla."* Una función especial cumplen las conversaciones de Manolo con los taxistas, que acostumbran a contar historias de mal gusto, rozando lo macabro o lo inverosímil; estas conversaciones simbolizan el vacío de la comunicación y la soledad de los personajes.

Un último significado que pone de relieve la polisemía de esta obra literaria, de la que puede disfrutar un espectro variado de lectores, procede de la autoproyección que Millás presenta a través de sus personajes de ficción. Estamos ante una novela especular que refleja la ambigüedad del mundo de ficción. A ello contribuye la dificultad que, en ocasiones, experimenta el lector para diferenciar el pensamiento del autor implícito, del narrador homodiegético o narradores circunstanciales. Tanto Manolo como Luis Mary y Teresa utilizan, a veces, una forma de expresión analítica y reflexiva para hablar de su generación, que presenta concomitancias con la atmósfera generacional de Millás (estamos ante personajes nacidos alrededor de los años cuarenta como el autor). Estos personajes que simbolizan al escritor se presentan luchando por conseguir la autoría y participan del desenmascaramiento de la situación de crisis sentimental, realizando, como señala el crítico Fortes (Cf. Rodríguez Padrón), una real y concreta autocrítica de una educación-formación-práctica intelectual del sentimentalismo pequeño burgués. Luis Mary y Manolo, con su antagonismo y complementariedad, participan del código de valores morales de Millás, adoptan similares formas de comportamiento y reconocen la catarsis como función destacada de la obra literaria. El sentimiento generacional que comparten se pone de relieve en las conversaciones que sostienen; Manolo y Teresa, al realizar una revisión a modo de balance de sus vidas (incluyendo la de Luis Mary), harán un diagnóstico frío y desalentador: *"la nuestra fue una generación de indeseables que habrán de sufrir quienes nos sigan. ¡Qué distancia insalvable entre lo que quisimos ser y lo que éramos!* (117). Se presentan con un horizonte carente de atractivo y se reconocen seguidores de falsos ideales (120). La literatura para los personajes,[11] como para su creador, será una forma de huida ante la insatisfactoria vida cotidiana en donde sólo existen relaciones de insolidaridad, conductas miméticas y vacíos en la comunicación. La aventura de la escritura es el refugio protector en el que tratan de conjurar sus miedos y liberarse de las frustraciones.

María Pilar Martínez Latre
Colegio Universitario de la Rioja
Universidad de Zaragoza

NOTAS

1. Sanz Villanueva lo emplaza entre una nómina de escritores entre los que se hallan Guelbenzu, Vas de Soto, Molina Fox, Lourdes Ortiz, etc. Basa la constitución de esta nómina en la coincidencia de fechas en las que comienzan a publicar y en su preocupación por la estructura y técnicas narrativas así como por el lenguaje al que reconocen como materia básica de la creación.

2. Millás se halla lejos del transfondo de crítica social que Valle-Inclán alcanzó con sus personajes esperpénticos y desmitificadoras historias.

3. Sobre este tema véase también Coma (1982) y del Monte (1962).

4. En su conferencia Millás (1983) confiesa que le gustaría poder imitar su manera de escribir sobre los seres humanos a los que presenta "como una araña hablaría de las moscas."

5. La sociología conductista considera fundamental en el hombre su comportamiento, sus reacciones, sus palabras, prescindiendo de toda interioridad. Este va a ser también el funcionamiento del punto de vista behaviovista (Villanueva, 50).

6. Terminología de Onimus (295).

7. Apenas existen descripciones del entorno sino verbos de acción o movimiento acompañados por nombres de lugar: "Bajé por López de Hoyos en dirección Velázquez;" "Nos condujo al parque del Oeste;" "Caminé hacia San Bernardo;" Dirección Velázquez hacia Bravo Murillos;" "Bajé por San Bernardo y tomé un taxi en Tribunal;" etc. De este modo participa al "thriller" moderno inventado por Leblanc, un relato audaz que trata de producir miedo con hechos muy simples en donde está presente el tráfago ciudadano: terrazas de bares, apartamento, ascensor, taxis, funicular, parques, toda una serie de espacios y objetos de la sociedad urbana: la radio y, sobretodo, el teléfono y el apartamento.

8. Las referencias al apartamento son numerosas y se revelan como imágenes obsesivas del personaje protagonista y narrador. Véase Mauron (1980).

9. Millás (1983) confiesa su interés por la narración y como la reflexión debe partir del texto. Este propósito lo alcanza plenamente en *Papel mojado*.

10. La narratología trata de dilucidar las relaciones entre al autor concreto (real), el autor abstracto y el narrador ficticio. Lintvelt (1981) se revela como uno de los críticos más claros en este importante aspecto de la composición novelesca que afecta al punto de vista y, por ello, nos vamos a apoyar en sus conclusiones. Existe una relativa unanimidad por parte de la crítica para diferenciar el autor concreto del abstracto (implícito); en general el interés está puesto en este autor abstracto que se define como conciencia estructurante (Starobinski) o sujeto creador (Rousset), esa parte desconocida del autor concreto que éste trata de descubrir por medio de la creación literaria. Así pues el autor abstracto o autor modelo (Eco) y el autor implícito (Booth) es el poseedor de las riendas del relato y el que da coherencia al mundo de ficción. Este autor abstracto que puede hallarse muy próximo en su posición ideológica y estética del autor concreto (como así occure con Millás tanto en *Papel mojado* como en *Letra muerta*) en ningún momento debe confundirse con el narrador del relato. El autor implícito no puede intervenir de manera directa y explícita en la obra literaria como sujeto enunciador pero podrá ocultarse detrás del discurso ideológico del narrador ficticio (Luis Mary).

11. Estas ideas matrices, que Millás ha expuesto en diferentes ocasiones, las escuchamos de boca de Manolo que se erige en el falso autor-narrador ante el lector al redactar una novela con la que confiesa: "quiero desquitarme de tanta vida inútil" y "llegar a ser alguien."

OBRAS CITADAS

Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Salamanca: Anaya, 1966.

Barthes, Roland. "Introduction à analyse structurale des récits." *Communications*, No. 8. Traducción de Dorriots "Introducción al análisis estructural de los relatos." Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo, 1970.

Coma, J. *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. Barcelona: El viejo topo, 1982.

de Torre, Guillermo. *El fiel de la balanza*. Madrid: Taurus, 1961.

del Monte, Albeŕto. *Breve historia de la novela polcíaca*. Madrid: Taurus, 1962.

Eco, Umberto. *Lector in fabula.* Milano: Bompiani, 1981.
Genette, Gerard. *Noueveau discours du recit.* Paris: Seuil, 1983.
Gubern, Román. *La novela criminal.* Barcelona: Tusquets, 1970.
Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative: le "point de vue": théorie et analyse.* Paris: J. Corti, 1981.
Mauron, Charles. *Des metaphores obsedantes au myte personnel: introduction à la psychocritique.* Paris: Librairie J. Corti, 1963.
Millás, Juan José. *Papel mojado.* Madrid: Anaya, 1983.
_____. "Reflexiones sobre mi obra." Conferencia inédita, Colegio Universitario de La Rioja, 1983.
Onimus, J. "L'exprésion du temps dans le roman." *Reveu de Littérature comparée,* J.-Sept. 1954.
Ricardou, Jean. *Problémes du nouveau roman.* Paris: Éditions du Seuil, 1967.
Rodríguez Padrón, Jorge. "La narrativa de J. M. Guelbenzu." *Cuadernos hispanoamericanos,* No. 428, 1986.
Sanz Villanueva, Santos. *El siglo XX: literatura actual.* Barcelona: Editorial Ariel, 1984.
Suñén, Juan Carlos. "La novela en los años 70. Hacia una perspectiva crítica de la novela en los años 70." Conferencia inédita, Colegio Universitario de Logroño, 1983.
Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Valencia: Bello, 1977.

Narrative Voice, Point of View, and Characterization in Graciliano Ramos's *Vidas Sêcas*

Virtually all criticism concerning *Vidas Sêcas* includes a discussion of its multiple point of view format and its use of free indirect style. It is generally agreed that the shifting points of view provide a multifaceted view of reality, and that the free indirect style technique is a verisimilar method of presenting the thoughts of the inarticulate protagonists, as well as being a means of combining third person objectivity with first person subjectivity. These observations, however, show a tendency to treat narrative voice and point of view as a single phenomenon, thereby blurring the distinction between the two. Yet the difference is an important one.

In this vein, it is useful to keep in mind the structuralist division of the narrative into its basic components: the story (the content plane including the characters, setting, and chain of events) and the discourse (the expression plane by which the story is transmitted). Seymour Chatman elaborates on the domain of each by distinguishing between point of view and narrative voice: point of view pertains to the perspectives of the characters and therefore resides in the story, while narrative voice is the means of conveying that point of view to the reader and thus is an element of the discourse (153–4). The realm of the discourse's narrative voice, then, encompasses all forms of expression employed in any text: narrative description or commentary; verbalized speech such as monologue, dialogue, or soliloquy; interior monologue; free indirect style; etc. It is by way of these various narrative voice features that the reader comes in contact with the perspectives of the characters. Although they function on distinct planes within the text, narrative voice and point of view often work in conjunction to establish and develop the characters, as is the case in *Vidas Sêcas*.

Overall, the discourse of *Vidas Sêcas* is characterized by a covert form of narration in which the formal narrator remains in the background while the thoughts of the protagonists become the focal point of the story. This effect is achieved through the use of free indirect style as the predominant mode of expression within the text. Overt narration (by the formal narrator) and direct discourse (among the characters) are kept to a minimum.

In general, the characters of *Vidas Sêcas* use direct discourse for communication purposes, which often results in unsuccessful attempts at understanding and being understood. This verbalization is supplemented by sub-verbal gestures and grunts which help to compensate for their sparse vocabulary. Brief monologues both external and internal, show the

characters' attempts to verbalize and/or reinforce ideas that are in the process of being formulated. The world of these embryonic thoughts is presented to the reader through free indirect style. Given the inarticulate nature of the protagonists, the forms of direct discourse (monologue, dialogue, interior monologue) are used sparingly since they are *verbalized* manifestations of thought. Conversely, free indirect style is used as the primary means of presentation since it allows for the representation of *pre-verbalized* ideas, impressions, and images. This pre-verbal level constitutes the mental world of the protagonists, and their characters unfold primarily within the realm of their developing thought processes. Therefore, the discourse makes extensive use of free indirect style to represent the perceptual (sensorial) and conceptual (ideological) perspectives of the protagonists (Chatman, 152). Of the two, the conceptual point of view dominates and functions as the prime characterization device of this text. Character development is largely measured by the mental growth experienced by the individual as his worldview gradually changes and he redefines his place in society. Nevertheless, the perceptual perspective also plays an important role in establishing the oppressive nature of the physical and societal atmosphere as felt by the protagonists.

This technique has the additional advantage of reducing emotional distance between the reader and the character thus portrayed. This is necessary in *Vidas Sêcas* because an empathic response must be cultivated in the literate, urban reader for the educationally and socially deficient protagonists. The disparity of situation between the reader and the characters must be counterbalanced so that the reader does not look down upon them with pity from a superior position, but rather, views them compassionately as fellow human beings. As Wayne C. Booth has observed, the sustained use of a sympathetic inside view of a character is a highly successful method of inducing a parallel emotional response in the reader (245–49). Interior views, which grant the reader access to the thoughts and emotions of a character, are achieved in *Vidas Sêcas* primarily through free indirect style. Indeed, the effect is intensified in this text by denying interior views to characters outside of Fabiano's family. Each of the five protagonists (Fabiano, Vitória, the sons, and Baleia) is afforded a compassionate inside view, while all the other characters are presented solely through their words and actions. Emotional distance between the reader and the various characters is thereby controlled through the manipulation of granted and withheld inside views. The reader never enters the mind of any character outside the family circle. This sympathy-producing device is used exclusively with the protagonists, thereby creating a contrast between the reader's intense familiarity with the feelings and attitudes of the main characters, and his lack of such information concerning the other characters. This device causes the reader to commiserate with the central

figures as they contend with the bewildering and hostile world of strangers whose motivations are not known and therefore can only be speculated upon.

Furthermore, the plot of *Vidas Sêcas* is entirely revealed through a series of these single-perspective inside views. This constitutes the discourse order of the text, and the reader must independently ascertain the plot order of events. This situation has led several critics to comment on the fragmentary nature of this work. It has been stated that *Vidas Sêcas* is a collection of autonomous short stories which can be read either individually or as a group (Câmara 106–7). Also, the structure has been credited as being a means of providing the reader with a disconnected view of reality identical to that which is experienced by the characters (Caccese 158). Nevertheless, the reader does indeed have a distinct advantage over the characters in that he is able to regard each of the individual perspectives in relation to the others. To read the various chapters as isolated entities would destroy the unity provided by this superior perspective. Whereas the characters are restricted to the narrow confines of their fixed center viewpoints, the reader enjoys a multiple perspective overview of the situation. The reader is exposed to the various plot events from the perspectives of the individual characters, and since these perspectives are conveyed through free indirect style, the plot events carry the emotional impact felt by the character involved. In addition, each protagonist's inside view provides important character-revealing information about the other family members. Thus, the collaboration between narrative voice and point of view helps to simultaneously advance the plot and outline the characters.

Chatman advances a definition of character as a paradigm of traits which exist on the story level and are communicated through the discourse to the reader in such a way that he can reconstruct the characters from announced or implied evidence (119–38). This requires an active participation on the part of the reader, who must glean these character traits over the course of the narrative. In *Vidas Sêcas* this task is as difficult as it is necessary. Without providing overt narrative commentary concerning the characters, the novel relies heavily on the reader's inferential abilities to reconstruct the characters from the thoughts and actions they exhibit. This reconstruction process is made possible through the extensive inside views, which allow the reader to enter the minds of the individual family members and to experience their single-dimensional perceptual and conceptual perspectives. By following the mental progression of each character, the reader is able to view the various isolated perspectives as they interact to confirm, modify, or contradict one another. In this way, the reader has access to information which would have been unavailable to him had the text been limited to inside views of a single character.

In summary, point of view and narrative voice work in conjunction to achieve effects which contribute to the development of character and plot

in *Vidas Sêcas*. Abundant use of free indirect style coupled with selected instances of interior monologue combine to produce a narrative which is overwhelmingly oriented toward inside views. This discursive strategy builds reader sympathy towards the family members, as well as establishes an internal drama of their unfolding mental awareness evidenced in their changing conceptual perspectives. In addition, the juxtaposition of the various restricted viewpoints sets up a network of individual fixed points which, when considered together, present a complex picture of the characters and their reality.

Of the five protagonists, Fabiano engages in the largest number of story events, and therefore the sparse plot revolves around his actions. Furthermore, he has the largest percentage of inside views and experiences the most dramatic character growth of all the protagonists. In addition, his presence is strongly felt even in the narrative segments focusing on the other family members since each of their inside views centers on Fabiano or relates to him in some way. Thus, Fabiano emerges as the main character of the text, and as such he figures prominently in the numerous critical works done on *Vidas Sêcas*. Among these are three fine studies by scholars who examine Fabiano's concept of human dignity: Russell G. Hamilton discusses the role of Fabiano's developing desire to rectify the injustices of authority, and how this idea represents a germ of hope in his existence; David A. Goldin expresses an equally optimistic view by noting the positive influence of seu Tomás on Fabiano, as reflected in his decision to spare the life of the *soldado amarelo;* and Ronald M. Harmon deals with Fabiano's growing political consciousness in an examination of the ways that Ramos's ideological stance is stylistically communicated to the reader (235–47). These critical essays focus on Fabiano's conceptual perspective in terms of his confrontations with authority figures. However, it is also important to examine how the perceptual and conceptual perspectives of the protagonists work in conjunction to reveal the social dynamics of the family circle as well as its relationship with outsiders. This matter will be addressed in the following discussion of the various ways that narrative voice and point of view collaborate to define Fabiano's character.

Apart from the infrequent occasions when Fabiano engages in other-directed dialogue with little or no success, he is presented to the reader through sympathetic inside views. Upon examining these inside views, a pattern emerges which is characterized by three distinct narrative voice features. First and foremost, Fabiano's mental world is represented through liberal and sustained passages of free indirect style which depict his preverbal perceptual impressions and conceptual thoughts. This technique, which allows the reader to openly view his thoughts as they are in the process of being formed, is vital to the development of Fabiano's character since it enables the reader to experience his growing mental awareness

over the course of the text. This mental realm is marked by extreme vacillations of opinion concerning his concept of the world and his place in it. Each statement is promptly undercut by an opposing argument, thereby demonstrating the mental conflict he is experiencing. Indeed, it is the presence of this uncertainty and questioning that indicates his potential for growth. Interspersed in the free indirect style are brief interior monologue sentences which serve to crystallize his thoughts. These internally verbalized statements are a preparatory step to his external verbalizations, which generally consist of a single succinct assertion summarizing his conclusions. These spoken statements, however, are not intended to be overheard; they are merely externally verbalized projections of thought. Since their aim is not that of communication—dialogue serves that function—they are an extremely shortened version of the soliloquy. Thus, free indirect style, interior monologue, and soliloquy are the principle narrative voice vehicles used to present Fabiano's point of view to the reader.

The clearest example of this pattern is seen in his second confrontation with the *soldado amarelo*. Here his intense internal debate concerning the fate of his enemy is presented entirely through free indirect style punctuated by one-line interior monologues. In this chapter Fabiano's perceptual perspective of the man's obvious physical and moral inferiority is contrasted against his conceptual perspective of the *soldado amarelo* as a representative of authority. The free indirect style technique grants the reader access to his mind as he grapples with this paradox. The various steps of his mental struggle are marked by his interior statements. At first he is unable to reconcile the disparity between the *soldado amarelo's* physical stature and his official status, and therefore Fabiano negates the part of the man that he can see and reasons that the half hidden behind the tree must be much larger. This is a prime example of perceptual and conceptual perspectives working together toward a rendering of the character's worldview. However, Fabiano immediately and forcefully rejects this notion by chastising himself mentally with the words "Como a gente pensa coisas bestas!" (102). Having established the fact that the abstract concept of authority can indeed have imperfect and weak representatives, Fabiano must now decide if he should seek revenge for the injustices he suffered at the hands of the *soldado amarelo*. Fabiano's pride is at stake here, and he wonders if his lack of decisive action reflects badly on his manliness. Repenting having thrown down the machete, he looks on it as a useless weapon. Then he suddenly reasserts his courage by mentally saying "Quem disse que não servia?" (106). Now that Fabiano is secure in his physical superiority, he can make the magnanimous gesture of allowing his enemy to leave unharmed. Fabiano realizes that personal revenge against a weakling is beneath his dignity, and furthermore, that such an act would be an offense against ideal authority which is distinguishable

from the corrupt functionaries involved in its application. Fabiano's mental resolution of the entire problem is externalized by a characteristically brief observation: "Governo é governo" (107).

A variation of this pattern involves the omission of interior monologue, as seen in the important chapter following the chance meeting just mentioned. Here the image of the physically weak but powerful exploiting the physically strong but powerless is further explored. In this segment Fabiano struggles to make sense of Vitória's comment that the birds "levavam o resto da água, queriam matar o gado" (108). At first unable to understand the concept, he later comprehends not only its specific application to the birds, but also its metaphorical association with authority figures who exploit others for personal gain. While he is physically looking at the birds, his mind finally makes the cognitive leap necessary to define them as symbols of oppression. Once again perceptual and conceptual perspectives merge. As he fights against the birds, he voices his assessment of them as "pestes" and "miseráveis." He also engages in what for Fabiano constitutes a very long soliloquy of thirty words in which he overtly makes the correlation between them and unjust authority. While watching the birds he says aloud: "Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele" (111). Though he shoots at the birds, he succeeds in killing only a small percentage. He realizes the futility of physical force against insurmountable power. The physically superior cattle are killed by the birds, just as Fabiano is mistreated by the *soldado amarelo*. The isolated components of power may be weak, but together they create a force which no individual, no matter how strong, can overcome.

This pattern variation is also seen elsewhere. In the chapter entitled "Festa," Fabiano's physical discomfort resulting from the heat and his restrictive clothing is matched by his emotional uneasiness with the social setting in which he finds himself. Here his perceptual perspective reflects the oppressive nature of both the physical and the social environment. During the festival, Fabiano mentally extends the boundaries of unjust authority to include members of the town who take advantage of hard-working but ignorant people like himself. His courage is sufficiently strengthened by liquor to allow him to defiantly voice vague challenges aimed at corrupt authority figures in general. However, his faculties are not so dulled that he risks being overheard by anyone. Another example is seen in chapter two where Fabiano alternates between feelings of pride in his abilities, and feelings of personal insignificance and inferiority due to his ignorance and economic situation. He summarizes the distinct positions by declaring himself to be either "um homem" or "um bicho." Once again his words are not for the ears of others. Aside from these few

instances which dispense with the interior monologue stage, the dominant pattern—free indirect style, interior monologue, and soliloquy—prevails in Fabiano's inside views.

As Hamilton, Goldin, and Harmon have ably demonstrated, Fabiano experiences a gradual evolution in his conception of humanity and personal dignity. Indeed, his unjust imprisonment suddenly jars him from a lifetime of passivity. This event serves as a catalyst which causes him to doubt the validity of his established belief system, thereby opening the avenue for growth and change. The preponderance of free indirect style transforms the reader into a firsthand witness to Fabiano's mental maturation as he posits arguments, poses questions, explores possibilities, and comes to realizations. His search for self-worth is linked to an emerging appreciation for the value and power of words. Though he always had respected and attempted to emulate people with a command of language, he originally was distrustful of words and books becuase he felt they strengthened the mind at the expense of the body (as with seu Tomás), and because "se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito" (21). Curiosity and ideas, then, were to be discouraged in favor of blind obedience to authority. After his imprisonment, however, he begins to realize that formal education and the capacity to use language effectively have positive uses: they are tools for organizaing one's thoughts; they represent a means to understand and communicate with those in power; and they can be used as a counterattack against those who abuse their positions of authority. This last function is employed with enviable success by sinha Terta, who rises in Fabiano's estimation to equal that of seu Tomás. Consequently, his experience in jail is a pivotal episode in Fabiano's character development since it effects a change in his general cognitive approach to life, and marks the beginning of Fabiano's movement away from resignation of his fate in the direction of action to alter his situation—a gradual process of mental growth which does not reach fruition until the end of the text. Indeed, the ongoing alterations in his conceptual perception prepares him for the suggestion to move to the city made by Vitória in the final chapter of the novel. Fabiano is no longer resigned to his lot, and he has come to realize that education and language rather than physical might are the most effective weapons in the fight aginast social injustice. The city affords his children the opportunity for an education, and he recognizes this fact when Vitória mentions it. The move to the city will require him to abandon his occupation, his only source of self-respect, and to live in a hostile urban environment. However, this personal sacrifice will be made to insure the future of the next generation.

The degree of change in his outlook toward life in general is evidenced in the contrast between Fabiano of the first two chapters and Fabiano at the close of the novel. In the opening chapter his personal frustration

manifests itself in extreme anger toward his son who refuses to continue walking, so much so that "Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. . . . Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado" (10). In the final chapter his frustrations have been directed toward changing his situation in order to benefit his children at his own expense. Similarly, the silence and lack of communication in the first chpater contrast sharply with the lengthy conversation that Vitória initiates and Fabiano sustains in the closing chapter. Here the speech act itself is seen as a supportive measure to combat reality, to share ideas, and to impart hope. This is especially evident in the matter of the waterhole. Even though Vitória has doubts as to its existence, she communicates hope to her husband, whose desires soon turn the waterhole into a reality. As they continue to speak to one another, the waterhole and the possibility of a better life in the city become entwined. Both represent a potentiality which may not, and probably will not, be realized. Yet Fabiano and Vitória are ready to venture a try. They have substituted action for passive submission. Fabiano no longer wishes to teach his sons blind obedience to authority, and he has no more fears of their curiosity. On the contrary, he wants to encourage their verbal and cognitive development. For Fabiano, school has taken on a positive connotation which it formerly lacked.

The more enlightened outlook is the result of the various realizations Fabiano experiences throughout the text, each of which are rendered in free indirect style. Although this technique is sufficient to portray Fabiano's personal evolution, the multiple point of view format contributes an additional dimension to his character by allowing the other protagonists' perceptions of him to round out those aspects of his character insufficiently covered in his own reflections. For example, the younger son's role in establishing Fabiano's character is of considerable importance. This boy's hero worship of his father confers a dignity on Fabiano and his work which is not emphasized elsewhere. The reader looks through the eyes of the child and feels his wonderment as he watches Fabiano—impressively dressed in leather and wearing spurs—ride and dominate a wild horse. Inspired by this spectacle, the youngster later attempts to imitate his father's accomplishments; and indeed he is worthy of emulation as a capable worker and a master of his craft. Seeing Fabiano from the younger son's perceptual and conceptual perspectives affords the reader a view of Fabiano downplayed in his own thoughts. Each time Fabiano takes pride in his abilities, he immediately withdraws this favorable view of himself by dwelling on his many limitations. In this chapter, however, the reader is provided with an unqualified testimony to Fabiano's prowess as a *vaqueiro*. In lieu of the inarticulate and socially inept peasant, we see a man of heroic proportions. This example of his skill on the job where he is comfortable in his rural environment helps to counterbalance the negative and

restrictive aspects of his behavior. In addition, the reader is better able to appreciate the magnitude of Fabiano's personal sacrifice at the close of the story. The decision to move to the city means that he will have to leave the rural setting where he feels competent and assured in order to enter an unfamiliar world in which he will be awkward and uncomfortable.

Turning now to the interior views of the older son, we see his emerging fascination with the magic of words which parallels Fabiano's own growing awareness of the power of language. Both man and son are becoming cognizant of the narrow confines of their linguistic world. The boy's sudden realization that all things have names is similar to his father's discovery that language can be used to fight against authority. However, since the boy is unaware of Fabiano's changing attitude, he merely judges him on his performance. In the storytelling incident in the chapter entitled "Inverno," the boy's visual perspective is hampered by the lack of light. Since he cannot see Fabiano's hand gestures, he must rely on hearing the words alone in order to understand the story's meaning. However, Fabiano is insufficiently skilled as a communicator to make the story clear without the visual accompaniments. Upon retelling the story, Fabiano alters it. This causes him to drop in the older son's estimation because he could not control language, but rather, he let it control him.

Therefore, the younger son's conception of his father is based on Fabiano's ease at dominating his physical world, whereas the older son's view of Fabiano stems from his failure to manipulate his social environment. Both opinions are valid but limited; only the reader is able to incorporate them into the larger picture of Fabiano's character. Further contributing to the delineation of this picture is Vitória's perspective. From her thoughts the reader learns two important facts: that Fabiano holds her in such esteem that she wields a certain amount of power over him; and that Fabiano often begins projects which he does not complete, a tendency which annoys her becuase of its specific application to her hope of acquiring a real bed. This information alerts the reader to Fabiano's need for her guidance and prodding in order to follow through with his plans. Since Vitória shows less reluctance than her husband to participate in social activities, and since she demonstrates a fondness for the material trappings associated with societal life, the reader is assured that she will favorably regard Fabiano's growing awareness of the need to better their situation. Her encouragement will be crucial if he is to act on his ideas.

Multiple perspectives also reveal to the reader an important aspect of Fabiano's character which is unknown to him. Throughout the novel Fabiano's mental progression centers on the problem of dealing with the unfair use of power by those in authority. However, he does not realize that he himself, along with Vitória, are perceived as unjust authoirty figures by the children and Baleia. This constitutes the major irony of the text. Fabiano is victimized by those more powerful than himself, and he in turn victimizes those less powerful than he—his children and his dog. The beating

with the knife blade that Fabiano suffers in jail parallels the slap with the knife scabbard he inflicts on his older son in the opening chapter. Moreover, both Fabiano and Vitória kick Baleia with little or no provocation and hit the children when they mistakenly believe their behavior to be disrespectful, much like the reaction of the *soldado amarelo* toward Fabiano's protests. Seen from the conceptual viewpoint of the children and the dog, Fabiano and Vitória are powerful representatives of authority whose actions are capricious and whose motivations are mysterious. Consequently, emotions identical to those of Fabiano are experienced by his sons—anger and mistrust of authority coupled with feelings of personal impotence in the face of such power. Baleia's conceptual perspective is crucial to the reader's understanding of the consequences inherent in passive resignation to victimization. Seen from the dog's point of view, her death graphically demonstrates the ultimate extension of unquestioned obedience and loyalty to authority which, in turn, behaves with incomprehensible cruelty. Baleia is unable to turn against her master even as he is killing her. Indeed, she identifies the gun, rather than Fabiano, as the danger that threatens her. Throughout the ordeal she remains preoccupied with her household duties and responsibilities. In her last moments she envisions herself submissively licking the hand of her persecutor, now grown to the larger-than-life stature of generalized authority. Perceptual and conceptual perspectives unite to demonstrate the degree to which authority controls her. Unlike Fabiano, she never is able to free herself from its total domination. Subservient and frightened, she dies without understanding the reason for Fabiano's behavior.

Though the reader is privy to Fabiano's thoughts, the other protagonists are not, and their inarticulate nature impedes communication not only between the family and the outside world, but also among the members of the family itself. The text's sustained inside views engage the reader in an intimate relationship with the individual protagonists, and their lack of verbal skills does not hinder reader comprehension due to the free indirect style technique employed to communicate their viewpoints. However, this privileged relationship does not exist between the characters themselves. They remain separate and isolated as they view the world from their limited perspectives. The sons and Baleia are no more aware of the parents' motivations than Fabiano is aware of those of the *soldado amarelo*. The final chapter, however, suggests an eventual change in this situation. Here the first tentative steps at communication are finally established between Fabiano and Vitória. Moreover, the educational opportunities of the city will enable the sons to actively participate in future family conversations. Language put to the purpose of sharing ideas, conveying feelings, and clarifying situations will help counter future abuses of authority whether they exist within or outside of the family. Vitória's role as a communication initiator and socializing force opens the possibility for Fabiano to share the ideas he has been engendering throughout the novel;

and her encouragement, support, and insistence will motivate him to act on them.

As can be seen in the above discussion, narrative voice is the vehicle for conveying the perceptual and conceptual perspectives of the five protagonists; and the skillful handling of the various narrative voice features contributes greatly to the development of character in *Vidas Sêcas*. Among these, free indirect style is particularly appropriate in a work such as this which stresses the interior world of thoughts over plot action. Furthermore, emotional distance is controlled here through the management of these interior views. Finally, additional insights into each character are supplied through the interplay of the various perspectives provided.

Linda M. Willem
University of California,
Los Angeles

WORKS CITED

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.

Caccese, Neusa Pinsard. "'Vidas Secas': Romance e Fita." *O Estado de São Paulo* 12 nov. 1966, supl. lit. Rpt. in *Graciliano Ramos*. Ed. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilizaçao brasileira, 1977. 158–203.

Câmara, Leônidas. "A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos." *Estudos Universitários* 7.1 (1967): 81–115.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978.

Goldin, David A. "O Homem Cortês: The Role of Seu Tomás de Bolandeira in Vidas Secas." *Luso-Brazilian Review* 20 (1983): 213–22.

Hamilton, Russell G. "Charcter and Idea in Ramos's *Vidas Sêcas*." *Luso-Brazilian Review* 5 (1968): 86–92.

Harmon, Ronald M. "The Conveyance of Ideology Through Style in the Novels of Graciliano Ramos." Diss. UCLA, 1978.

Ramos, Graciliano. *Vidas Sêcas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

Nuevos procedimientos de unidad poética en *Altazor* de Vicente Huidobro

Al analizar el Canto IV de *Altazor* de Vicente Huidobro (1964) me propongo establecer los procedimientos poéticos mediante los cuales se constituye su unidad. Para alcanzar dicho objetivo, haré una descripción general del poema y un análisis detallado del Canto IV y sus secuencias, señalando la coherencia existente entre los manifiestos poéticos de Huidobro y el poema.

El tema elegido surge de la variada discusión crítica a que se ha sometido el texto poniendo en duda su coherencia y unidad, lo que a mi juicio es un enfoque enteramente erróneo, ya que si bien es cierto la unidad no se produce con los procedimientos tradicionales, no por eso no existe. Por el contrario el poema presenta una clara organicidad producto de una construcción conciente y acabada. *Altazor* es un texto que propone una unidad capaz de incluir en su interior la fragmentación tanto del universo representado como de la representación misma, de allí la dificultad aparente para reconocer en él su unidad.

*

El Canto IV está compuesto de veintitrés unidades o conjuntos estróficos. Esta determinación de conjunto estrófico responde a una necesidad metodólogica que facilita la referencia al texto. El criterio de fragmentación se limita a seguir las unidades propuestas en la edición usada cuya marca es el espacio en blanco convencional.

Hablo de unidades o conjuntos estróficos porque el poema carece de toda forma métrica regular que permita reconocer una unidad tradicional como la estrofa, sujeta a reglas de acentuación, número de versos y rima. El número de versos de cada conjunto estrófico es completamente irregular y no obedece a ninguna necesidad formal sino más bien al desarrollo del movimiento interno del texto. La disposición de los versos no cuenta además con el apoyo de la puntuación, de la cual carece completamente.

El fragmento estrófico número 14 está escrito en prosa, entendiendo por ello que se hace uso de la *línea* completa y no parcial como en el resto del poema. No es posible establecer entre ambos tipos de escritura diferencias métricas propiamente tales; el verso es libre. El único elemento de puntuación que se mantiene es la interrogación, cuya función excede los límites de la puntuación, ya que contiene un valor semántico adicional.

*

Un primer nivel de análisis que permite dar cuenta de la unidad del poema y de la unidad del Canto IV es el nivel de la representación o referencia. Lo referido en el poema es un viaje, por lo tanto el canto de nuestro análisis refiere una etapa de ese viaje. Pero no se trata de un viaje en sentido propio sino figurado.

Altazor, narrador y protagonista del viaje, realiza un desplazamiento experimental intentando explorar el espacio de su propia consciencia. Esta consciencia está marcada por los rasgos de su humanidad limitada por la temporalidad y la muerte, por una parte, y compelida a la ruptura de ese límite por su ansia de infinito, por otra parte.

Dos rasgos fundamentales se desprenden del hecho anotado anteriormente. Uno, el viaje tiene una doble dirección contradictoria, dialéctica: "Se trata pues, de un doble peregrinaje: ascendente y descendente a la vez. Es la muerte y es anhelo de absoluto al mismo tiempo." (Goic, 10). Dos, el desarrollo del viaje ocurre tanto a nivel de la historia, lo narrado, como a nivel del discurso, la expresión verbal de lo narrado. Como dice Cedomil Goic: "se puede comprobar que la aventura narrada encuentra correspondencia en su desenvolvimiento con la estructura verbal. Así a la plenitud de la consciencia de existir, la de su descubrimiento perplejo, se corresponde una gran plenitud verbal y un discurso sintácticamente rico y articulado. Lo mismo puede decirse todavía, acrecentando el plano visionario, del Canto II. Pero luego y gradualmente así como la aventura celeste, es más alta o más aguda la distorsión de las formas ordinarias de la experiencia, el lenguaje se altera, se desarticula, se desmiembra, pierde significado, pero conserva su sentido merced a la correspondencia señalada" (Goic, 16).

Otro rasgo unitario de la representación lo constituye el hecho señalado por Goic de que *Altazor* está construido como un "ziqqurat," estructura arquitectónica que se caracteriza por ser ancha en la base y cada vez más angosta hacia la cúspide y que simboliza el ascenso hacia los cielos. Pero esta estructura, en concordancia con el doble viaje de Altazor, también es doble. La base sirve de apoyo o de eje a una construcción que repite su diseño hacia arriba y hacia abajo, como un reflejo especular que dobla en forma exacta.

Consecuentemente con lo anterior, el viaje narrado no tiene una estructura lineal directamente ascendente o descendente, sino que su diseño se inscribe como una modalidad de lo contradictorio, de lo que incluye a la vez el subir y el bajar, el ascender y el descender, como dos caras de una misma moneda; complementarios inseparables y fundados uno en el otro.

Pese a lo anterior, la unidad temática y formal del poema y del Canto es difícil de reducir a esquema debido a los recursos innovadores mediante los cuales se actualiza la representación. Estos recursos ponen en crisis las categorías de identidad, de persona: el narrador es a la vez poeta, mago, animal, pájaro, etc. La crisis afecta a los enunciados producidos por el poeta-viajero desapareciendo el orden lógico, el período gramatical, la coherencia característica de la escritura tradicional. La ausencia total de

puntuación pertenece a este orden de elementos ya que se omite su función ordenadora. La temporalidad, por otra parte, no es lineal, lo que dificulta el establecimiento de secuencias del relato.

La unidad del texto da cuenta, entonces, de una situación poética diferente a lo que la tradición literaria occidental reconoce como tal al momento de la escritura del poema en 1931. Esta nueva situación propone una modificación de la noción misma de discurso cuyo determinante fundamental es la categoría de persona.[1]

El sujeto de la enunciación[2] se somete a un progresivo proceso de fragmentación que desarticula su discurso con una manifiesta intención de renuncia a los recursos verbales heredados y que inscriben al que habla como sujeto obligado e idéntico de su enunciación. En este caso no hay ligazón de obligatoriedad con la frase pronunciada, sino que el hablante renuncia a ella a la vez que renuncia al sentido.

*

Altazor es un poema en siete cantos. Es un poema narrativo donde el objeto de la representación es el propio hablante desdoblado como destinatario y emisor, a la vez que objeto de la representación. La representación ofrecida en el poema es subjetiva, relativa al sujeto. Pero, si consideramos que la noción de sujeto es pertinente para señalar al hablante de una emisión verbal reconocible bajo la categoría de la primera persona, debemos reconocer que esta noción se modifica fundamentalmente en el poema. El sujeto se desplaza de su lugar como emisor y es a la vez destinatario. En las etapas más avanzadas del viaje de Altazor la unidad del sujeto se desarticula enteramente haciéndose imposible reconocer en la frase una integración consecuentemente reconocible con la integridad de una persona verbal.

Podría afirmar que *Altazor* propone una nueva modalidad de género lírico, donde ocurre una despersonalización de la emisión que está ahora al servicio de una expresividad de nuevo cuño que, sin abandonar el plano de lo humanamente reconocible, postula un nivel de experiencia ya no sentimental o afectiva, sino espiritual. La gama expresiva varía para incluir como soporte o sustento de la representación una angustia vital que se transmuta en entusiasmo, humor desencantado, juego ingenuo, con vista siempre a canalizar un anhelo fundamental y humano encarnado en Altazor: la necesidad de infinito, de absoluto, de lo maravilloso, del paraíso.

La expresividad sigue siendo la función primordial del texto poético cuya exacta descripción encontramos en Félix Martínez Bonatti (1960), quien define el acto poético como "la revelación del ser del hablante en el acto lingüístico." *Altazor* es un texto lírico en la medida en que hay "predominio de la dimensión expresiva, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho y lo apelado" (129).

Ya he insistido en la transformación que se ha operado en la figura del

hablante cuya multiplicidad y heterogeneidad constituye una innovación fundamental al lenguaje poético contemporáneo aportado por Huidobro. Examinaré esa instancia tal como aparece en el Canto IV.

*

El Canto IV se compone internamente de varias secuencias correspondientes a diferentes momentos de la actitud del sujeto que enuncia. La caracterización más general que funda la unidad del Canto es que el hablante es un ser dotado de un particular conocimiento que se propone como videncia. Esta potencia especial del sujeto funda el carácter total del Canto que se puede definir como una *profecía.*

Esta descripción coincide con la que realiza Jaime Concha (1975) cuando señala que en el Canto IV se realiza lo que se ha anunciado en los cantos anteriores: una revelación. Pero el sentido que él le da es enteramente negativo: "Se nos muestra plenamente la revelación esperada. Cuando parecía querer darnos 'la clave de la eternidad' nos anuncia en realidad la finitud del espacio o del universo en el cual reina como principio creador del éter, infinitamente renovable." El carácter profético del canto corresponde con la revelación acotada por Jaime Concha (298), aunque no coincido con su interpretación de la revelación, que analizaré más adelante.

Saúl Yurkievich (1975) señala que el Canto IV "da comienzo al descalabro milagroso; . . . Las sentimas se atestan y se rompen, el poeta se lanza a río revuelto" (310). Aparentemente esta lectura enfatiza una especie de desbordamiento que culmina con la desintegración que lleva a un espacio donde ya no resta sino "una pura música verbal" (310). No se advierte aquí la actitud profética, señalando, eso sí, la intensidad sin control del movimiento de Altazor.

Ambas interpretaciones citadas no se tocan demasiado, ya que la primera da énfasis a la revelación y dentro de ella al éter como un hallazgo, y la segunda a la desintegración con la pérdida de la articulación verbal. Desarrollaré la condición de la profecía en este canto, cuya naturaleza está determinada, como ya lo dije, por el carácter del sujeto cuyos rasgos continuaré describiendo.

Para describir adecuadamente el carácter vidente de Altazor es necesario señalar que este sujeto se reconoce humano, corporal, mortal; su propósito de encontrar un espacio significante diferente se funda en su constitución corporal y mortal. Desde ella experimenta la realidad y la conoce, de modo que la transfiguración deseada incluye ese nivel como punto de partida y campo de experiencia a la vez. Las referencias al cuerpo del hablante permiten diseñar un sistema orgánico jerárquico que integra a áquel con otros aspectos de la referencia:

> A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo
> Yo mido paso a paso el inifinito (394).

El sujeto enfrentado al infinito se conduce corporalmente, siendo esta dimensión lo que le permite medir lo que no es medible. ¿Cuál es el elemento corporal que pondrá a Altazor en contacto con el infinito así como lo ha puesto en contacto con toda la realidad en general? Este elemento es el ojo, al que se le otorga una jerarquía superior. La experiencia transmutadora de una realidad que supera la condición mortal es anunciada bajo la forma de ver: "Se verá lo que hay que ver." El carácter visual de la experiencia cognoscitiva es el punto de entrada a un circuito que procesa los materiales recibidos por el hablante, transformándolos en palabras que pasan por el corazón para finalmente salir por la boca. El ojo y la boca son dos términos polares del cuerpo del hablante por los cuales transita la energía que en un proceso transformador, transmutador, pasa del polo de lo visto al polo de lo dicho.

El sujeto es testigo de lo que relata. Su expresión verbal se corporaliza más al señalarse un estadio de tránsito intermedio por donde las palabras han de pasar, a saber, el corazón:

> Sabes que tu mirada forma el nudo de las estrellas
> Y el nudo del canto que saldrá del pecho
> Tu mirada que lleva la palabra al corazón
> Y a la boca embrujada del ruiseñor (394)

La alabanza y la letanía cuyo objeto es el ojo muestran la relevancia de ese órgano en el cuerpo de Altazor. En el conjunto estrófico siete se establece explícitamente las razones de su predominio:

> Por eso hay que cuidar el ojo precioso regalo del cerebro (395).

El ojo media entre la realidad corporal interna del sujeto y el exterior hacia el cual se asoma como una manifestación de la inteligencia. El resultado del desplazamiento entre el ojo y la boca es el canto poético. La boca corporal da salida al canto que es comprendido como fuego desde su comienzo. El canto tiene el carácter de una profecía que anuncia una nueva era y es de tal poder que su producción destruye. Como la imagen de Dios destruye la identidad del místico o lo enceguese, el canto pone en peligro la identidad e integridad del que lo canta. El que canta es prefigurado como un pájaro, emblema del arribo del nuevo tiempo, como el antecendente bíblico en que un pájaro trae la noticia de que el diluvio ha terminado y hay tierra cercana. Altazor y el pájaro son uno solo en la dimensión del Canto:

> Marcado de las líneas de mi destino inseparable
> en el pecho de un mismo pájaro
> que se consume en el fuego de su canto (394).

El fuego es el canto y es sagrado. Es destructor-constructor, ya que a la vez que quema promete una nueva existencia. El énfasis está puesto en el canto como consumidor. La empresa del vidente es una empresa de muerte, de destrucción a través del canto. El canto significa una energía transmutadora a la vez que se ve trasmutado por los estímulos visuales que recibe el cuerpo y que, en su tránsito por el corazón, finalmente devienen en canto.

El contenido del canto anunciado en la profecía es "la clausura de la tierra," lo cual interpreto como el término de una cierta condición de vida identificada como terrestre y por ello mortal, limitada. El verso se puede parafrasear diciendo "se clausura la tierra tal como la conocemos hasta el momento." La clausura de la tierra implica un cambio en el sujeto, la destrucción de una de sus identidades para ganar una nueva ya prometida en la profecía. Pero el nuevo estado profetizado carece de los elementos totalizadores y absolutos propios de una promesa profética.

Señalaré tres rasgos de esta profecía que particularizan su modalidad con respecto a lo que la tradición permite entender por profecía:

1.- El sujeto tiene reservas respecto al posible éxito de la profecía: "Y si viene el instante prosaico." Cuando me referí a la disposición del texto notaba la inclusión de un fragmento en prosa. Esta prosa no desvirtúa enteramente la validez de la profecía pero la desidentifica de una forma determinada. Prosa significaría aquí lo que tradicionalmente no es poético en el sentido aristótelico de lenguaje elevado.

2.- La ambigüedad difumina el sentido de la profecía al contradecir aspectos relevantes de su contenido: "Adiós hay que decir adiós" (396). Juega sibilinamente con los dos significados más evidentes: hay que decir adiós a Dios y hay que despedirse. Ambos sentidos se complementan y funden en una expresión lúdica reñida con el género de la profecía.

Otro rasgo, ligado con los dos anotados anteriormente, es el del humor. En el fragmento destinado al ojo, órgano tan elevado por la función que se le asigna, el hablante pregunta: "Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo." Esta pregunta lanza violentamente fuera del contexto serio la alabanza que al inlcuir un elemento de un orden diferente altera la significación del poema y del canto. El humor es propuesto como una categoría de salvación al evidenciarse la transmutación de su contrario: "Ojo dolor por ojo risa."

*

La disposición de *Altazor* en secuencias o unidades menores no es rígida, ya que hay anticipaciones, retrocesos y repeticiones, productos del carácter no lineal del poema. Su lógica interna admite la configuración de un proceso que se revierte sobre sí mismo constantemente como resultado de que el objeto representado es una aventura y su verbalización, es decir el

acto poético mismo. Sin embargo pese a esta condición son reconocibles ciertas unidades que Cedomil Goic (1974) esquematiza del siguiente modo:

1.- Secuencia existencial.
2.- Secuencia narrativa del vuelo.
3.- Alabanza de la mujer.
4.- Las palabras del poeta.
5.- Metapoesis (referencia al propio texto).
6.- Carnavalización de la poesía.
7.- Juegos paragramáticos: jitanjáforas de varios grados.

El canto IV no se corresponde con absolutamente ninguna de estas unidades, sino que incluye elementos de las unidades 4, 5, 6, 7. Su principal materia la constituyen las palabras del poeta (4) y las referencias al propio texto (5) por lo cual se evidencia una zona de referencia de los otros aspectos de la representación que vienen a confluir en el acto de poetizar: "Ahora que me siento me pongo a escribir" (395).

Dentro de este gran acto de escritura referido en esta parte del poema puedo distinguir una serie de pasos o etapas cuyo detalle permite seguir el desarrollo del proceso protagonizado por *Altazor-pájaro-poeta*. Estas etapas son las siguientes:

1.- *Antecedentes:* El sujeto hace la historia de su recorrido anterior. El pasado se caracteriza por un acción develadora de la risa y cortadora de las sombras. Altazor viene de la consciencia de la muerte contra la cual, en cierto sentido, triunfó para entrar en la zona de lo profético (conjunto estrófico 2).

2.- *Profecía:* El hablante establece la urgencia de la acción futura: "No hay tiempo que perder"; frase recurrente que marca como un *leit motiv* los rasgos de la profecía de este canto. Los nuevos tiempos son inminentes. En esta etapa se explicita la profecía propiamente tal y las condiciones de su ejecución:

> Entonces
> ah entonces
> Más allá del último horizonte
> Se verá lo que hay que ver (394).

La acción profetizada es del orden del ver, lo que está impregnado del sentido de la revelación hecha a santos y profetas que 'ven' más allá de los límites de la experiencia sensorial humana (conjuntos estróficos 1, 3, 4, 5, 6).

3.- *Alabanza del ojo: Letanía:* La alabanza del ojo y la letanía ejemplifican la lógica corporal propuesta en el poema, según la cual el ojo es el órgano decisivo en la contemplación de la nueva realidad. A través del ojo se puede acceder a la contemplación mística de la eternidad a la cual aspira Altazor. La descripción del ojo funde lo visto y el ojo mismo en una

proyección que actualiza un ojo de proporciones cósmicas. El ojo es el paisaje que el ojo mira (conjunto estrófico 7).

4.- *Vísperas:* Este momento incluye una serie de movimientos anímicos preparatorios y temerosos del momento esperado y anunciado por la profecía. Altazor experimenta temor, indecisión y duda por una parte y, por otra, realiza autoexhortaciones y preguntas. Las preguntas surgen en el momento en que se sienta a escribir. No olvidemos que la escritura genera la profecía y todos los otros niveles del texto. Las preguntas hacen evidentes los abismos que existen en la conciencia del hablante, quien, si bien es cierto puede pensar en el absoluto y desearlo, no puede, sin embargo, experimentar comprensivamente la totalidad. De allí que no puede dar cuenta de elementos coexistentes en el tiempo pero que su condición espacial limitada le impide percibir. Podríamos pensar que Altazor con sus preguntas reclama por carecer de ubicuidad. (conjuntos estróficos 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15).

5.- *Consumación:* Se cumple la profecía que se actualiza bajo la forma de la llegada de un pájaro, una golondrina. Se ha asociado anteriormente el canto con un pájaro, al pájaro con Altazor y ahora explícitamente con el poeta. El pájaro recién llegado "Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan." El mensaje traído por el pájaro promete resolver los contrarios anulando los abismos, las conexiones y los sinsentidos. Esta promesa no está explícita sino que se desprende del hecho que la golondrina es capaz de atravesar un espacio que concilia "lejanías," posibilitando de esta manera la anulación de la contradicción primordial, a saber, vida-muerte; situación que ha impulsado el viaje de Altazor.

Junto con el pájaro llega un mensaje nuevo por el cual en una misma palabra pueden encontrarse elementos antes separados irremediablemente, creándose de esta manera nuevas referencias, nuevos significados, nuevos objetos de contemplación. En este momento del proceso el hablante se ha llegado a identificar con un árbol febril. Es el momento del éxtasis amoroso, de la afiebrada visión mística, de la contemplación. (conjuntos estróficos 16, 17).

6.- *Fracaso:* El momento del éxtasis o ascención es seguido de una etapa de fracaso y desencanto. El pájaro que ha venido no es el pájaro esperado. El compromiso del sujeto con su empresa es forzoso y debe morir en ella. Los epitafios son la coronación de un proceso de muerte en el que primeramente ha muerto Dios. El miedo de Altazor emblematizado en el árbol reaparece como miedo a perder su raíz terrestre. Miedo a volar. La muerte de Altazor es provocada por su anhelo de volar, su anhelo de acceder al infinito: "Aquí yace Altazor fulminado por la altura."

Puesto que Altazor es una de las formas asumidas por el poeta, su

muerte también alcanza a éste: "Aquí yace Vicente antipoeta y mago." El agente transmutador, el poeta capaz de hacer operaciones verbales también ha sido aniquilado. Pero como la condición de este texto es la contradicción dialéctica, estas muertes pueden transformarse en condición de una nueva vida. La ambigüedad en este fragmento abre dos sentidos por lo menos:

> Un momento de descanso
> Antes del viaje al cielo del árbol (400)

La muerte es también un descanso antes de emprender el viaje definitivo, entonces, el viaje está por realizarse, o bien otro viaje ha de realizarse con destino al cielo (del árbol) (conjuntos estróficos 18, 19, 20, 21, 22).

7.- *Capitulación y renovación de la profecía:* Altazor decide capitular:

> Estoy perdido
> No hay más que capitular
> Ante la guerra sin cuartel
> Y la emboscada nocturna de estos astros (401).

La aceptación del fracaso reedita la profecía en otro plano de expresión que se desarrollará en los cantos siguientes. El pájaro reaparece pero profundamente modificado, descorporizado, con una existencia sólo cerebral:

> El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
> Porque encontró la clave del eternifrete
> Rotundo como el unipacio y el espaverso
> Uiuu uiui
> Talalí tralalá
> Aia ai ai aaia ii

Esta nueva expresión se manifiesta como un balbuceo. Como el origen de un nuevo lenguaje cuya fuente es el cerebro. Se ha producido una descarnalización que afecta al sujeto y a su lenguaje que empieza a modularse de acuerdo a nuevas leyes. La locura, la disolución de la razón anterior, la pérdida de la identidad son elementos que en el siguiente canto se desarrollarán plenamente. Estos se originan en este momento del poema por un proceso de transmutación que pasa por la experiencia de la muerte. La muerte es muerte de una de sus identidades o identificaciones. El comprender ésto es lo que permite acceder a la eternidad y esa es la clave que ha encontrado el pájaro. Altazor puede volver a vivir, puede volver a cantar. Esa nueva especie de libertad a la que el poeta accede es el centro de

la poética de Huidobro cuya expresión se actualiza plenamente en este canto.

*

Los recursos mediantes los cuales se establecen redes comunicantes que confieren unidad al poema son recursos fundados principalmente en la repetición. El más importante es la repetición anafórica del verso "No hay tiempo que perder." Como un *leit motif* tanto fónico como semántico esta anáfora representa la función más relevante en la estructuración del texto. Todo el canto está teñido de la urgencia que este fracaso le imprime. No hay que perder el tiempo significa hay que apurarse, también significa no hay tiempo porque el fin de los tiempos conocidos está a las puertas y la categoría temporal humana ha sido superada o sobrepasada. Esta frase se repite once veces, diez de la cuales es verso inicial de conjunto estrófico y una es parte interior de él.

Otra frase repetida y muy significante en el contexto de la profecía es "Se verá lo que hay que ver." La función de esta repetición es cerrar el círculo de un proceso que revierte sobre su comienzo complementándose de esta manera la imagen de la pirámide doble que está simbolizada en el poema. Cada elemento tiene su contrapartida, su reflejo en el otro extremo de la figura. Se produce un efecto simétrico a consecuencia de esta reduplicación, como una manera de equilibrar lo que es fragmentario y cambiante.

En la letanía la repetición estructura un juego anagramático de variaciones sobre el mismo tema. La palabra ojo es repetida frente a series equivalentes que abren otras dimensiones del órgano dándole al discurso un carácter más liviano, más alegre, de más humor.

En la etapa de la consumación la repetición cumple otras funciones diferentes derivadas del tipo de discurso que allí se actualiza. La repetición participa del entusiasmo que produce la llegada del pájaro. La repetición de la palabra golondrina opera como un conjuro que hace aparecer el ave esperada. Pero no se repite la palabra solamente sino que se repiten fragmentos de la palabra combinados con fragmentos de otras palabras o con otras palabras formando una nueva unidad significante. Por este sistema de referencia se crea un pájaro con características nuevas: sobrenatural, antropomórfico, polifacético, multidimensional.

Otro tipo de repetición constructiva es la reagrupación de palabras que se han usado antes en forma aislada: "Noche préstame tu mujer con pantorrillas de florero de amapolas jóvenes" (396). Elementos anteriormente dispersos se precipitan configurando un sentido diferente del primero pero incluyéndolo.

La teoría que subyace a estos juegos verbales es que las palabras no tienen un lugar previamente asignado en el universo de la significación, sino que ellas pueden actualizar nuevos y diferentes significados de acuerdo

con la combinatoria en la que se las incluya. Nuevas combinatorias hacen aparecer posibilidades significativas inexploradas, nuevos matices producidos por un acto creador que las hace volver a significar como nuevas.

*

No entraré aquí en el tema tan solicitado por los comentaristas de Huidobro acerca de si Reverdy o Huidobro es el creador del cubismo literario cuyo nombre en latinoamérica es creacionismo, ya que es asunto no literario. Creacionismo es el nombre que el propio Huidobro da a su actividad poética, la que es plenamente consecuente con sus planteamientos teóricos. Los manifiestos de Huidobro contienen la poética explícita de los procedimientos que utiliza en su poesía, especialmente *La Poesía*, fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en el año 1921. En esa conferencia dice:

> Aparte de la significación gramatical del lenguaje hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa [. . .] rompe esa norma convencional y en él [el poema] las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada (Huidobro, 654).

De acuerdo con este enfoque, para Huidobro la función del poeta consiste en descubrir los significados latentes que están debajo de las palabras que usamos a diario. El poema *Altazor* es el relato de esa especie de aventura de investigación en el mundo de las palabras,

> El poeta os tiende la mano para conduciros más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la priámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y la muerte, más allá del espacio del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.

La función del poeta es trabajar en el lenguaje con vistas a anular las contradicciones de los pares de opuestos, origen del sufrimiento humano, poniendo, en el distanciamiento del que observa, una nota de humor desencantado. El juego sería un resultado de la superación de las contradicciones fundamentales de las cuales Altazor es víctima. Sólo su actividad poética creadora puede liberarlo de sus límites.

¿Cómo entender exactamente qué es creación poética en este contexto? Huidobro lo establece claramente en su manifiesto *La creación pura:*

> El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, y los devuelve al mundo exterior bajo la forma de nuevos hechos (658).

La actividad del poeta es paralela a la atividad de la naturaleza. Él imita sus actos creadores y *no* sus creaciones. Se trata de "Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol," consiguiendo un objeto enteramente autónomo de lo ya existente, y capaz de imponer su propia lógica sobra la realidad. *Altazor* propone esa nueva lógica, un nuevo sentido en todos sus niveles, subvirtiendo, especialmente en el canto analizado, la tradición de la profecía; y en el poema entero la tradición del *viaje.*

Enrique Luengo
University of California,
Los Angeles

NOTAS

1. Uso la definición de discurso dada por Emil Benveniste (1974) quien afirma lo siguiente: "Es necesario entender discurso en su más amplia extensión: toda enunciación supone un locutor y un auditor, y en el primero la intención de influenciar al otro de cualquier manera. Esto es desde luego, la diversidad de discursos orales de toda naturaleza y de todo nivel, desde la conversación trivial a la arenga más adornada. Pero también la masa de escritos que reproducen los discursos orales o que copian su circuito y sus fines: correspondencia, memorias, teatro, obras didácticas, en síntesis, todo los géneros en los que alguien se dirige a alguien enunciándose como locutor y organizando lo que dice en la categoría de persona." (La traducción es mía).
2. La noción de sujeto de la enunciación pertenece a Emil Benveniste, quien la define a partir del hecho de que "la enunciación está puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización [. . .] Este acto corresponde al hecho a través del cual el locutor moviliza la lengua por su cuenta" (1970). (La traducción es mía.)

OBRAS CITADAS

Benveniste, Emil. "L'homme dans la langue" en *Problemes de Linguistique Géné rale.* París: Gallimard, 1974.

_____. "Problemes de la Enunciación" en *Languages.* No. 17 (mars 1970).

Concha, Jaime. "*Altazor* de Vicente Huidobro" en *Vicente Huidobro y el creacionismo.* Madrid: Editorial Taurus, 1975.

Goic, Cedomil. "Prólogo a Vicente Huidobro, *Altazor.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

Martínez-Bonatti, Félix. *La estructura de la obra literaria.* Santiago Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

Yurkievich, Saúl. "*Altazor* o la rebelión de la palabra" en *Vicente Huidobro y el creacionismo.* Madrid: Editorial Taurus, 1975.

Review

Guerra, Álvaro. *Café República: Folhetim do Mundo Vivido em Vila Velha (1914-1945)*, O Jornal, 1982.

Segundo Álvaro Guerra, "Como centro do mundo, Vila Velha era um lugar relativamente abrigado das contingências e caprichos da História" (cap. I, 5). Focalizando-se na época das duas grandes guerras, *Café República* ilustra esta contingência em termos da vida cotidiana, contando a participação da Vila, perifericamente, mas ainda assim, essencialmente, na "maior matança colectiva da história moderna" (cap. III, 12). Todas as tendências conflituosas da época, resolvendo-se em Portugal numa ditadura corporatista desfeita somente em 1974, acham reflexos particulares, vila-velhenses. Pondo em relevo personagens políticos de toda estirpe nas suas vidas econômicas, sociais e culturais, *Café República* resulta em um esforço de auto-conhecimento português, medindo a influência contemporânea desta época difícil.

O folhetim conta entre os seus praticantes os mais ilustres prosadores portugueses do século XIX: Garret, Castello Branco y Eça de Queirós. Porém, a forma, importada da França e Inglaterra no século XIX, é marcada pelo urbanismo destes países tanto na sua temática e produção como nas qualidades do seu público leitor. Como forma importada, o folhetim, como outras importações culturais, nem sempre é transformado de acordo com a realidade rural e provincial dominantes em Portugal. Na escolha do folhetim, Álvaro Guerra prefere fazer ao nível formal o que faz ao nível temático: indagar a natureza da integração da realidade periférica portuguesa nas "contingências e caprichos da História." Passado o auge do Realismo, as velhas técnicas realistas já não servem os propósitos de Guerra. Esforçando-se para captar a modernização, o autor, em outros romances, como seus contemporâneos portugueses, passa pelo neo-realismo e experimentalismos existenciais e formais, numa crescente consciência do poder e da impotência da palavra e do indivíduo na construção tanto do mundo real como do fictício. Com esta perspectiva estético-filosófica, Álvaro Guerra constrói *Café República*. A voz narrativa da obra nos dá uma idéia explícita de como o texto enfrenta o(s) seu(s) assunto(s):

> É, enfim, tempo de advertir o leitor sobre um aspecto essencial deste folhetim do mundo vivido em Vila Velha. Trata-se provavelmente de uma redundância. Mas corramos o risco que não o é, de resto, o único que percorre as páginas perigosas deste manuscrito salvo das águas turvas da memória.
>
> Assentemos, pois, num ponto: a realidade não é a sua narrativa. O conto tão depressa a enriquece como a empobrece. Jamais a palavra coincide com

o justo valor da verdade. Desiludam-se, portanto, os que não virem nesta crónica o rigor fantástico da ficção. Os factos históricos tambem são poeira nos olhos dos burócratas—a ciência opera à medida das conveniências. E todos os desígnios são perversos.

Qualquer eventual equívoco de leitura pode até custar a liberdade. E nada merece tão alto preço, nem sequer a sublime perversidade da certeza absoluta.

Assim, regressemos, sem preconceitos, à grandeza de Vila Velha onde o mundo é tão pequeno que cabe nume conversa de café. (cap. XXIX, 126)

Assim explica-se em parte o título do livro. Além de ser um tipo de microcosmo, a "República" de *Café República* é uma expressão de um dos temas principais do livro que "Jamais a palavra coincide com o justo valor da verdade." Assim, a República portuguesa não o é; nem os comunistas representam a liberdade, ou melhor, a libertação. Através dum caso de amor infeliz entre Judite Castro, a filha de um dos dois "capitalistas" de Vila Velha, e Pedro Neves, um trabalhador vila-velhense que vira organizador para o Partido Comunista, Álvaro Guerra demonstra simpatia pela liberdade das massas portuguesas. No entanto com as suas suspeitas de "desígnios" e "certeza absoluta," o autor revela um anti-comunismo e se limita a um humanismo que tende a cinismo. No caso do amor entre os dois personagens, a burguesa-aristocrática sai mais humana e representa a verdadeira tendência do autor. No nível menos personalizado, o texto chega a equiparar o Staline ao Hitler, e num parágrafo-lição do livro, no último capítulo, o autor reduz o significado de toda a Segunda Guerra Mundial, que ele mesmo demonstrou ter uma base num nexo socio-político-ideológico, a "ambição incomensurável de um punhado de homens liderados por um louco cruel" (231) na "monstruosa aberração do nazismo" (231):

Durante mais de cinco anos, milhões de homens, mulheres, e crianças foram massacrados, centenas de cidades que eram outros tantos testemunhos da cultura europeia estavam em ruínas, pela ambição incomensurável de um punhado de homens liderados por um louco cruel. A Vila Velha chegavam os ecos longínquos do horror, pronunciavam-se com erros os nomes malditos de Auschwitz, Buchenwald, Treblinka, Dachau, Maideneck . . . Desolação e morte, eis o que restava do crepúsculo dos falsos deuses. Construindo a sua grandeza sobre o ódio e a violência, o Reich de mil anos durara pouco mais de doze. Vivia-se a ilusão de que os homens jamais esqueceriam a monstruosa aberração do nazismo. (231)

E temendo um novo massacre, desta vez (implicitamente) derivado do "comunismo," o autor nos dá, entre uns "Documentos anexos," uma "Pequena antologia sobre o modo de construir um Reich de Mil Anos" (244-247).

Se estes são os enfoques temáticos e didáticos, *Café República*, com sua

técnica gerada do folhetim, ou crônica, nos dá um painel repleto de eventos em Vila Velha, na Nação, no império português, na Europa e no mundo. O texto mantém uma urbanidade intelectual com uma fluidez e uma estrutura fundada nas atividades e palavras de personagens chaves, alguns sendo caricaturas fortemente ironizadas, como a religiosa eccêntrica e fascista, a D. Ermelinda Pacheco, viúva do juíz; Zacarias Gorjão, o anarquista; e Aníbal Castro, o "administrador" do império na áfrica. Há um bocado de eventos humorísticos, muitos tendo uma função crítica à sociedade a servir: as aventuras juvenis do Século, filho de uma das duas famílias principais da vila; um doido que anda pelas ruas dizendo "viva a República" em momentos (in)oportunos; a campanha pela construção de um monumento em Vila Velha ao Prior do Crato. Há fatos mais cotidianos como a chegada em Vila Velha do cinema, do charleston, de saias curtas. Há fatos importantes e curiosos, como a chegada de *O Capital* a Vila Velha, e a organização feita por alguns habitantes da Vila para que outros vila-velhenses participassem ativa ou passivamente do lado fascista na Guerra Civil da Espanha. As cenas integradas nos dá uma visão da província tocada até a medula dos ossos pelos ventos da história mundial, uma visão da província que não "cabe numa conversa de café," embora pareça que caiba, uma boa parte do tempo, aos habitantes, como nos dá uma idéia das manifestações desiguais da corrente dos desenvolvimentos motivadores do mundo. Aqui achamos o maior valor desta obra.

Alida Bakuzis
University of California,
Los Angeles

Con o sin calzón

—¿A la casa de la Lucía?

Sí, sí, lo acompañaría. Cómo no. Aunque el Oso seguía serio, con la vista enterrada en el mismo montículo de arena, pese a que el Fernando buscaba la forma de asegurarle de que ni por un segundo había dudado de su determinación, tampoco de su valentía, mucho menos de su, digamos, amor por la Lucía. Era más que nada el suegro, don Armando. Una cosa era decir vamos donde la Lucía y otra muy distinta hacerlo. Porque en el mejor de los casos el suegro simplemente no los recibía. Más valía no pensar en lo peor. Pero el Oso no cambiaba de pose. Ceño fruncido, mirada penetrando nada, como si con esa actitud apretara el botón de algún mecanismo secreto que automáticamente borra aquello que uno no desea en el pasado, en el presente también. Ajá, eso era. Algo opuesto, sí, algo totalmente opuesto a las repeticiones de los goles en la tele. Se aprieta el botón. Se repite la escena. Y no hay gol. El arquero ha volado perfecto hasta el ángulo por donde la pelota llegó a las redes. El Fernando tenía que comprender que al Oso le hubiera gustado apretar aquel botón y ya: la Lucía a su lado, mortalmente enamorada de él. Las palabras sobraban. La cosa era que no tenía ningún mecanismo secreto ni ocho cuartos y por eso se quedaba así, indiferente al mundo, padeciendo en soledad impertérrita la injusticia universal sin botón salvador.

No obstante, a pesar de la poca pericia del Fernando para sortear la aparente inexpugnabilidad del Oso, y el talento de éste para mantener el mismo gesto en silencio congelado, el plan quedó fijado inamoviblemente para la misma noche. Se reunirían detrás de la casa de la Maruja. Ni una palabra a los demás. Casi no pudiendo reprimir el entusiasmo, el Oso se comprometió a traer una cajetilla de cigarrillos, nuevecita.

—¿Te has puesto perfume?

Sin embargo no fue eso lo que dijo el Fernando al acudir a la cita. Hubiera sido condenar la jornada al silencio desconsolado del Oso. Más bien mencionó algo sobre la luna, algo así como menos mal que esta noche no hay luna. Aunque había que hacer algo urgente con el perfume. Lo peor era que parecía de mujer. Un error así en una primera cita podía ser fatal. El Fernando no tenía ninguna experiencia en estas lides, pero el perfume era insoportable. Con ese olor, además, ondeando alrededor del Oso, sería prácticamente imposible disimular las verdaderas intenciones de la visita. Ni por milagro el suegro accedería a creer en el burdo e inofensivo pretexto de que sólo venían a jugar cartas. La Lucía los había invitado. Sí, señor. Les encantaba jugar cartas. Sí, señora. Y se acomodarían angelicalmente frente a la Lucía y su mamá. En la cabecera estaría bien aposentado don Armando; al otro extremo, la tía; el hermanito por todos lados. Y el perfume metiéndose por las narices de todos. No, señor. Había que hacer algo. El Oso se adelantó a poner en marcha la noche:

—Bajemos ¿no? Nos fumamos un pito en la orilla y ya veremos.

Mientras descendían a la orilla el Fernando volvió a repetir su comentario sobre la luna y observó en la tranquilidad del mar un buen presagio. Después de lo cual el Oso no pudo refrenar su deseo de hablar mal del suegro. Antes de llegar al límite donde la arena se va humedeciendo, se sentaron. El Oso desvirginó la cajetilla y encendió el primer cigarrillo.

—¿Son mentolados?

El Oso entendió la petición y sonrió. Pero no le pasó el cigarrillo hasta después de haber dado tres pitadas cadenciosas, largas y profundas, como le corresponde a un enamorado en esas circunstancias. Echaba el humo uniformemente por la nariz y la boca con mangnífico control, la frente arrugada, la mirada esta vez en el mismo infinito. El Fernando lo miraba, quizás intrigado; en cierta medida halagado también. El Oso confiaba en él. A pesar de los dos años de diferencia de edad, insalvables, eran amigos. Qué sentiría en aquellos momentos tan, tan. Seguramente cuando le tocara el turno a él, estaría mucho más nervioso. No, lo de la Yolanda no era lo mismo. Acaso podía comparar a la Yolanda con la Lucía. Al recibir el cigarrillo se aplicó a imitar a su compañero con pasión. No obstante, era consciente de no poder arrugar la frente con tanta madurez, mostrar en cada pitada ese dolor tan hondo, esa emoción que lo hacía al Oso un hombre tan así. El humo le salía por la boca nomás. Todavía le faltaba mucha práctica para sacarlo por la nariz.

—¿Sabes lo que más me gusta de la Lucía?

Cuenta, cuenta. Para qué había venido con él si no. Los dos ahí, a una distancia prudente de donde los demás ya debían de estar reunidos, todavía muy lejos de la casa de la Lucía, la última casa caminando con el mar a la derecha. Seguramente los otros ya andarían preguntándose por la suerte de los dos. Hasta habría apuestas. Sí o no. Quién da más. No la pasarían nada mal especulando sobre la cara del Oso a la hora de saludar al suegro. Por lo demás, había sin dudas muchos celos. A alguno de ellos, por lo menos al Juan y al Edy no les hubiere caído mal ser el primero en la historia de la Lucía. No se le conocía ningún amor en su pasado. No era coqueta ni mala gente. Con el sol la piel se le ponía dorada; el pelo, rubio, como la mamá que era italiana. No había heredado nada del papá. Su cuerpo era perfecto, nada demás ni de menos. Pero sobre todo, era angelical. Aun con su bikini verde, el que apenas le cubría el mínimo indispensable, seguía siendo pura. Cada vez que el Chino la veía repetía, ahí va mi angelito de la guarda.

—¿Sabes? me gusta todo, todito.

Y encendió otro cigarrillo con la urgencia de quien necesita sentir algo caliente en los labios, en el pecho, el corazón, por supuesto. Inspiradísmo, más que nada emocionado por haber percibido la imagen de la Lucía tan irresistible, dio una pitada más larga que nunca, casi infinita. Sin hacer el menor gesto de asfixia, medio cigarrillo desapareció en aquel suspiro. Mas no soltó el humo sino hasta mucho después, cuando el ceño fruncido hubo

cobijado todo su amor adolorido por el silencio. Porque así era él. Nadie podía aspirar tanto como él, por eso era el que más aguantaba bajo el agua, nunca se cansaba de nadar. Por lo tanto nadie podía amarla tanto como él. Que alguien se atreviera a desafiarlo, a ver, que volara de palo a palo para tapar el gol más imparable del mundo. No, nada de Oso ni ocho cuartos. El era la pantera del arco. Jugaría para la selección nacional y luego el Palmeiras del Brasil, su equipo favorito, lo contrataría con sueldo millonario. Ah, pero no sólo sería arquero. Además terminaría su carrera de ingeniería aeronáutica. No iba a ser como los demás deportistas. El iba a tener una profesión para cuando decidiera entregar el equipo. Así, cuando fuera famoso, querido y respetado por todos, podría volar, ya no de palo a palo pero por lo menos de país en país en un avión que él mismo se iba a construir. Cruzar el Atlántico.

—¿Alguna vez has besado, huevón?

La pregunta lo agarró al Oso en pleno vuelo, sobre el mar, en el momento exacto en que la Lucía le daba un beso, como la caricia de un angel, a cinco mil metros de altura.

No, en realidad no había besado de lleno. Lo extraño era sentir que sí. Le pasó lo mismo hace unos días cuando la Carmen, siempre metete, le pidió que llenara el cuestionario, que no se hiciera de rogar. No valen mentiras, había agregado aun. Sin embargo, más que contestar las preguntas, se puso a ojear las confesiones de los demás. Lo primero que buscó fue sin demora el espacio de la Lucía. Estaba su nombre mas no había nada más. Tampoco la Maruja había escrito nada. De los hombres, sólo el Juan y el Chino habían contestado a una que otra pregunta. En cambio, la Carmen, la Rosa y la Mariela, las tres marías, quién se metía con ellas, tenían casi todas las preguntas saldadas; aunque había muchas hojas en blanco para inventar otras. Para el final del verano, aseguraba la Carmen, todos habrían apuntado su historia. Todo estaría registrado en aquel cuaderno forrado con papel azul con un corazón rojo en cada tapa y en el centro un *tú* y en el otro un *yo* y que llevaba el inofensivo título de cuaderno de preguntas y respuestas perteneciente a Carmen Berríos.

Quién sabía cómo o de dónde sacaban las preguntas o la idea misma de hacer algo tan, ajá, femenino. Eso era, a ellos, hombres, nunca se les hubiera ocurrido diseñar un cuaderno con esas características. No había caso, los hombres y las mujeres eran seres muy distintos. Como si al enfatizar las diferencias justificaran el miedo, la vergüenza ante los ojos de ellas, ahí, mirando, mientras el Oso pedía una tregua. El cuestionario era demasiado largo. Las preguntas eran difíciles, mejor dicho, mejor hacerlo con calma, de a pocos. Pero ellas no le creían. Y se notaba en ellas un aire de triunfo, diciendo con los ojos que al margen de lo que él quisiera o no, y así mintiera, de todas maneras dejaría un fiel retrato de quién era él.

—¿Y qué contestaste en ésa donde te pedían algo sobre tu mujer ideal? No, no era así sino algo que ver con artistas.

Tenía buena memoria. Además cómo olvidarse de cosas así. Porque las tres marías eran unas fanáticas enamoradas del insoportable de Raphael. Y habían escrito Raphael o Robert Redford, Raphael o este otro, pero siempre él como primera opción. El Juan había puesto que su sueño era casarse con la Sofía Loren. Quien sí se pasó fue el Chino, como de costumbre, aguando la fiesta. El había escrito con letra imprenta que No. No deseaba casarse con ninguna artista ni soñaba tener relaciones con ninguna de esas tontas. No le interesaban. Claro, el Chino inevitablemente era quien peor les caía a ellas, sobre todo a la Carmen. Ella no dejaba de tratarlo de espeso, de idiota, etcéteras, para no mencionar las cosas que diría de él entre mujeres solas. Pero tenía razón. Porque el Chino tenía un extraño talento para molestarlas, ya sea con su presencia o su voz tan bien entrenada, educada. Iba a ser locutor de radio y televisión. Aunque no hablaba tanto de la televisión por temor a que se burlaran de él. Para la radio era ideal, sin dudas. En cambio, si a la voz se le agregaba su cara, ya no. Y la Carmen no perdía oportunidad para recordárselo, especialmente cuando se ponía a hablar de su consagrado futuro como comentarista de fútbol y política. Nadie apagaría la radio o la televisión cuando él realizara sus entrevistas candentes. Lo que sí, cuando la Carmen estaba presente, él siempre se cuidaba de no excederse. Sabía que ella andaba al acecho. Con decir que una tarde, delante de todos, adultos también, alla lo gritó sin miramientos por tratar a las mujeres como si todas fueran unas putas. No obstante, o tal vez por eso mismo, el Chino cada día se convencía del amor que la Carmen le profesaba. Ella, según el raciocinio de él, estaba enamorada, locamente, de él. Pero como él no le daba bola, ella se vengaba de esa manera. Nada peor que una mujer despechada, repetía, como si hubiera sido muy fácil imaginar a una chica enamorada de él con la cara que se manejaba.

—Mira, mira . . .

El Fernando le dio un codazo. Todas ellas salían de la casa de la Mariela. A contraluz, las siluetas se delineaban nítidamente. La Yolanda caminaba detrás de todas; su silueta se diferenciaba de las del resto no tanto por su caminar como por sus formas; era casi una mujer, no, más que una mujer. Las demás eran unas niñas aun considerando sólo el aspecto físico, la silueta. Echados boca abajo los dos contemplaban la procesión en silencio. El Fernando estiró el brazo y le sacó la cajetilla del bolsillo de la camisa al Oso. Con el cigarrillo apagado entre los labios se sintió inclinado a expresar su parecer sobre cada una de las sombras que no muy lejos de las casas, justo entre ellos y los demás, reunidos más allá, se sentaban ahora sobre la arena acaso esperando que los chicos fueran capaces de reunir el valor necesario para ir hacia ellas y ganar la noche juntos. Hubiera sido tan distinto, una vez más el Oso arremetiendo contra don Armando, una bestia, como corresponde, si la Lucía pudiera salir por la noche, sí, hubiera sido otra cosa.

—¿Tú crees que ellos se animen?

A saber. Seguramente el Edy sería el más empeñoso y utilizaría cualquier pretexto para estar cerca a la Rosa. Aunque todo dependía de que el Chino y el Juan se pusieran de acuerdo. El Mañuco no contaba.

Y ahí estaban, las tres marías, contándose sus secretitos. La Maruja también, de aspirante; pero más arriesgada que las demás, menos ruborosa, a veces despiadada con sus verdades, desenvuelta e irreverente con ellos, todavía no le había bajado la regla, sin nada que perder, aniñando la conversación como diría el Chino. Y la Yolanda de cuidadora. A la niña Mariela no la dejaban salir por la noche sin ella. La chola feliz de jugar como una igual con las chicas. Pero el Fernando perdía toda objetividad con ella. Hasta le dolía cuando hablaban de la Yolanda como una chola más, la simple sirvienta de los Mendiola. Claro, la mayoría de las veces no decía nada, no la defendía. Se cuidaba de no expresar aquello que le picaba adentro y lo obligaba a apartarse de los otros cuando ya no podía disimular más. No obstante, a pesar de cuidar las apariencias ya lo habían comenzado a molestar con la Yolandita esto o esto otro o a tacharlo de cholero. No mucho pero algo, lo suficiente para no saber qué hacer, salvo hacer el que no escucha, camuflar mejor las acciones, las palabras, desde luego.

—¿Nos vamos?

Caminando. Sí, el Edy seguiría insistiendo. El Chino sería el más difícil de convencer. Todas ellas estarían probablemente jugando y esperándolos, la Yolanda también, a pesar de sentir cierta repulsión. O tal vez fuera vergüenza, temor, sólamente, de esas miradas, ojos que las hacen ruborizarse sin saber de qué, riéndose bajito como unas tontas. Aunque siempre ellos más, mucho más tontos. Porque si tenían algo que decir o tomar la mano, ensayar una caricia, no lo hacían, por lo menos nunca en el momento en que era dado. Contar chistes, eso sí. En eso nadie los ganaba. Pero por lo general se pasaban de groseros. En lugar de crear una mayor intimidad y acercamiento, las alejaban. Les daban asco con sus risas repletas de deseos taconeados muy al fondo, tan adentro que no daban ganas de estar con ellos. Y la cara de idiotas que ponían, de culpables, niños babeando. El Chino, aunque espeso e insoportable, por lo menos hablaba de manera más directa, con menos escondites en la lengua. En cambio el Edy y el Juan no salían de sus secretitos, insinuaciones encubiertas. Por supuesto, el Juan era el más guapo, sin lugar a dudas; ellas estaban convencidas de que sería un mujeriego incorregible. Las cosas que se les ocurría imaginar sobre lo que ellas podrían estar pensando o diciendo al Fernando y al Oso. Y la Carmen enfatizaría que el Oso era demasiado huesudo, la nariz muy larga, espantosa la manera como se dejaba crecer los cuatros pelos en la cara; tal vez él creía que a eso le podían llamar barba. Sin embargo había que reconocer, el Fernando se lo había escuchado a la misma Mariela, que sus pestañas, uy, lo máximo, eran soñadoras; y cuando fumaba se ponía irresistible. El Edy sería el colmo de la timidez; el Fernando, buena gente,

pero un poco gordito para el gusto de ellas, pero un poco nomás. La Yolanda no diría mucho, tan sólo se reiría, la primera en reírse tal vez. Mas nunca se pasaría de la línea. La Yolanda sabía cuál era su sitio a la perfección; siempre estaba como debía de estar. Además tenía esa manera de ponerse seria, de mirar como llamando la atención. Hasta las tres marías la obedecían sin reclamos. Estaba buena la chola.

Se detuvieron a una distancia prudente de la casa. La ausencia de luna casi les permitía la ilusión de ser invisibles. La marea, en plena baja, como para ir a sacar pejesapos. Y podía ser la emoción, los nervios, en todo caso era fácil sentir esa noche de manera especial, el momento ideal para iniciar algo importante, ¿no decían así a cada rato los horóscopos? Otro cigarrito para repensar el plan. La Lucía era géminis. Si por lo menos el suegro no fuera tan grande y tan feo. Se echaron sobre la arena. Ocasionalmente, a través de las cortinas, alguna sombra proyectaba su paso desde la casa. Las dos ventanas eran pequeñas, demasiado chicas para el tamaño de la casa. No, no era una casa; sino una fortaleza impenetrable. El mismo don Armando la había diseñado, seguramente pensando en la hija, en los enamorados que tendría. Ya que habían llegado hasta ahí, lo mejor que podían hacer era tranquilizarse, preparar bien la visita.

—Oye, fumar ésto es como fumarse un chíclet, ¿ah?

Habló el Oso dando la impresión de haber tenido mucho tiempo aquella frase en gestación, para que el Fernando asintiera con admiración o algo por el estilo. Porque había ciertas cosas básicas que era necesario conocer. Su primo, no mucho mayor que él, pero lo suficiente, se lo había dicho, se lo repetía siempre. El Oso lo admiraba mucho; era un experto en estos asuntos y estaba más que dispuesto a contarle quién era o cómo le había salido su última conquista. No había nadie como su primo. En una época, y a él le constaba, no como otros que son pura boca, su primo llegó a tener tres enamoradas al mismo tiempo. Y fue en aquella época cuando lo aconsejó en materia de cigarrillos y de chíclets, los dos elementos más importantes, según su primo, para que el primer beso surta efecto. Había que ser muy cuidadoso, tan cuidadoso como cuando lo haces con una hembrita virgen. Así era, tabaco, chíclet y perfume. Sobre esos tres elementos descansaba gran parte del éxito; su combinación era crucial, sobre todo al principio, cuando uno no está seguro del sí o del no. En su vastísima experiencia había descubierto, su primo por supuesto, que a ciertas chicas les molestaba el sabor a tabaco, ése que queda ahí en la boca. Entonces, había dos soluciones muy prácticas: masticar un chíclet después o durante el cigarrillo, o fumar mentolados. La segunda alternativa era, según el primo, la más adecuada para comenzar, la más barata también. Su primo realmente pensaba en todo. Una vez que ya uno ha perfeccionado, aunque no es uno sino los dos, la pareja, no se acordaba el Oso si su primo había dicho pareja o no, en fin, sólo una vez familiarizados con algunas de la infinitas variantes y combinaciones del humo boca a boca

era menos difícil agregar el chíclet. Lo que sí, una advertencia. Su primo no era sólo irresistible con las mujeres sino un buen estudiante de medicina; iba a ser raya con las enfermeras. No era aconsejable fumar mucho mentolado; secaban las hormonas masculinas y uno podía terminar convertido sin saberlo en maricón.

El secreto, lástima que el Fernando no conociera a su primo, era no apresurar las acciones pero ser firme en cada paso, sin vuelta atrás. Y que siempre recordara que lo mejor no es el primer beso. Había mucho, todo un universo detrás de un beso. Tenía que buscarse chicas con imaginación y curiosidad, de lo contrario todo el trabajo recaería sobre él. Ya vería. Lo más difícil era comenzar. Y nada más rico para preparar la boca, la garganta, la lengua, los pulmones, perfumar el cuerpo interiormente, purificarlo para el encuentro con ella. Sí, los cigarrillos, los chíclets, parte fundamental. A él le correspondía iniciarla a ella. Tal vez las primeras veces la Lucía se pondría colorada; pero luego superaría el rubor y le agarraría el gusto. Se pasarían el humo con lengua o sin lengua, por el costado de la boca o a boca llena, por la nariz también, cuántas pasadas de humo serían capaces de hacer sin que se escapara por el aire, con el chíclet, uyuyuy, y la saliva, claro, un mundo por delante. Además el Oso tenía el vago presentimiento de que con la Lucía, una vez superada la vergüenza inicial, podría llegar muy lejos. Se enseñarían mutuamente, ay Lucía.

—¿Tu escribiste en el cuaderno que te gustaba la Lucía?

Lo primero fue guardar el secreto. Y eso fue lo que pensó hacer al leer la pregunta. Pero por qué negarlo. Le pareció ridículo mentir, hacerse el loco. Uno o dos años atrás seguramente se hubiera tragado el secreto y muerto con él. Sin embargo ahora, ajá, ahí estaba la diferencia. Se iba haciendo hombre. Más aún, al escribir Lucía sobre la página, y la Carmen con la Rosa se hacían las que no miraban pero lo hacían de reojo, cómo eran ¿no?, tuvo la certidumbre de que de esa manera allanaría el camino hasta ella. Porque una vez que todos saben y ella también, entonces no queda mucho por hacer, sólo seguir la ola y terminar revolcado en los brazos de ella con su bikini verde.

—Cuando tengas mi edad ya no te van a molestar esas cosas. Por algo uno se hace viejo, huevón.

Debía ser como lo decía el Oso. Pero le resultaba imposible, lejanamente imposible la llegada de aquel día libre de lo que digan los demás.

—¿Y no tienes miedo de que lo sepan tus viejos?

Porque si para el Fernando era improbable la existencia de un día en el cual la opinión de los demás no lo atenazara, si se ponía a pensar en sus padres la insignificante dosis de esperanza se le evaporaba. Ellos nunca entenderían. No podía ser, simplemente. El día que él se enamorara, así como el Oso, lo de la Yolanda no podía ser igual, tendría que estar dispuesto a irse de casa. Eso de que sus padres también habían sido jóvenes y alguna vez se habían enamorado, como le decía el Oso, no lo conven-

cía. Podía ser cierto. Pero si alguna vez habían sido jóvenes, y todo lo demás, ya se habían olvidado. Lo mismo que nada. Y apreciaba el optimismo del Oso. Esperaba, sin embargo, que llegado el momento no le faltaran las fuerzas necesarias para agarrar sus maletas y decir adiós a sus viejos. No, no los odiaba. Es que no podía estar en casa y enamorado al mismo tiempo, simplemente.

—Bueno, nos aventamos o qué.

Definitivamente se hacía tarde. O acaso era sólo la noche sin luna, estar ahí tirados, mirando como tontos las dos ventanas de la casa, en medio de nada, oscuridad nada más, ni bulla o voces, sin dejar de mirar hacia la casa como si por intensidad de mirada, telepatía, don Armando fuera a caer dormido, hipnotizado, y la Lucía saliera a invitarlos, no, no, no, que saliera sola más bien a sentarse con ellos bajo las estrellas.

—¿Y el perfume?

En algún punto de la noche tenía que haberlo mencionado ¿no? Mas el Oso acudía a las enseñanzas de su primo. Cómo podía un mocoso rebatir la sabiduría de su primo Carlos que, no como los demás, tenía hechos y no palabras que lo acreditaban, no una sino muchas chicas, aparte de las que se morían por él sin que él les diera bola. No podía ser malo usar perfume, aunque sí, después de todo. Lentamente el Oso comenzaba a olerse a sí mismo y a acordarse de la nariz de don Armando. Otro cigarrito y a hacer más tiempo. El perfume tenía que evaporarse. Qué buena idea había sido echarse a meditar bien el plan. Cambiar de tema. Preguntar por la Rosa y el Edy, el Juan y la Carmen, acaso el Fernando pensaba que fueran posible semejantes combinaciones. Y del Chino qué. Pues nada. Porque él estaba dispuesto a prescindir de ellas; a pesar de que le gustaban todas y ninguna en particular. Nadie le creía al Chino, claro. Todos tenían la inconfundible sospecha de que las justificaciones dadas eran a lo sumo máscaras, disfraces bien formulados con su lengua de locutor. Era por feo y ahí se acababa la discusión. Bueno, en realidad no se quedaba ahí porque el Chino exigía ser escuchado, que los demás sean objetivos; la objetividad era, según él mismo, el alma del locutor; que vieran a su alrededor, en el hombre ser feo era un punto a favor si es que se sabe sacar provecho del poder de la voz. Y como ejemplo más mentado siempre lo tenía que poner a don Armando. Que miraran y lo contradijeran. Doña Giovanna todavía, a pesar de los años, se conservaba muy bien; debía de haber sido más rica que la Lucía aún. Las cosas con las que salía el Chino. Pero con él sí se podía tener la seguridad, por lo menos en este verano, de que no iba a hacer nada. El Juan y el Edy, quizás; sólo que a los dos les gustaba la chica equivocada. A la Carmen el Juan nunca la conquistaría. Menos el Edy con la Rosa. Si intercambiaban pareja, a lo mejor. Sin embargo no se podía esperar semejante acuerdo. Los dos prácticamente peleaban todo el día. Y cuando estaban con ellas, en vez de ayudarse, se hacían la vida imposible, burlándose el uno del otro con insultos y todo. Una vaina. Enamorar a una chica tenía que ser la cosa más difícil en el mundo.

—Oye, cuñado, y de verdad que andas detrás de la Yolanda.

No, no la perseguía. Eso no era así. Quién le había dicho. El Fernando aspiró el humo imitando casi inconscientemente al Oso. Era un juego nada más. Y era, había sido una tontera pensar que iba a ser un secreto. En todo caso aquello nunca quedaría consignado en el cuaderno de la Carmen. Un juego. A la Yolanda le gustaba jugar a esas cosas con él. Pero no habían hablado mucho. Era más que nada así como mirarse. Cuando él hablaba algo, y ella estaba presente, sólo con mirarlo de esa manera lo hacía verse, como un idiota. Y él se vengaba también. Por ejemplo, no le quitaba la vista de las piernas hasta que se diera cuenta que la estaba mirando para seguir en el mismo plan a ver qué pasaba. La mayoría de las veces ella terminaba riéndose de él. Cómo volaba el chisme. Y él pensando que nada era obvio. Porque parecía que nadie se daba cuenta, todo seguía de lo más normal, cuando ellos jugaban muy secretamente, por encima o debajo de los demás.

Sólo una vez él la había tocado, una casualidad. Unas noches atrás, la Yolanda estaba sentada a su lado, él se paró para ir a traer la guitarra de la casa del doctor Zevallos, a ver si se la prestaba esta noche también, y sin darse cuenta le rozó los senos con el brazo izquierdo. No había sido intencional. Pero al sentir el busto de la Yolanda que respiraba contra su brazo se demoró en pararse, manteniendo el brazo ahí. Claro, desde esa noche la Yolanda no quiso jugar más. Por temor a que los demás se dieran cuenta ni se había movido. Recién ahora estaba volviendo a recuperar la confianza en él. Quizás esperaba unas disculpas. Aunque en el fondo eso fue lo que hizo hace unos días, apenas tres mañanas atrás.

—O sea que hasta ahora nones, cero.

El Fernando asintió, levantando los hombros. Sin embargo aún le faltaba hablar de lo más importante, de lo que casi era algo más que cero, mucho más de lo que nunca había llegado a alcanzar con nadie.

Fue el domingo pasado, tempranito. El había bajado a la orilla a hacer tiempo. Los domingos siempre en su casa se desayunaba tarde. Ni soñaba encontrarla. Y estaba ahí, con su vestido azulito, el de siempre, bien entallado pero no tanto. Ella limpiaba unos pescados sentada sobre las rocas, al lado de la poza de los erizos. Aparte de dos pescadores, mucho más allá, no había nadie en la playa. Era demasiado temprano.

No, no se acercó directamente. Por un tiempo estuvo correteando cangrejos, acercándose a ella. Después de haber capturado uno, de los más grandes y colorados, decidió caminar hacia ella, sentarse cerca, como para conversar, casi frente a frente. Un pocito de agua, en el cual ella lavaba los pescados, los separaba. Ella no lo saludó ni nada; siguió en lo suyo. Ocasionalmente, al agacharse a limpiar el cuchillo en el agua, el vestido se le subía un poco. Sabía que él la miraba. No obstante, actuaba como si él no estuviera ahí, él, con el cangrejo colorado en la mano derecha agitando sus tocolas. Y fue quién sabe por qué razón, tal vez para que lo mirara de una vez, para que no siguiera haciéndose la desentendida que

soltó el cangrejo en el pocito. La Yolanda dejó de desescamar pero no lo miró. El cangrejo se hundió como un submarino rojo; tocó fondo; se orientó bajo el agua y salió caminando como si nada; ni siquiera pisó una sola de las agallas con sus seis patas. Sólo cuando el submarino hubo salido del agua la Yolanda lo miró a los ojos. Se rió un poco. Y siguió en su faena sin levantar la vista por mucho tiempo. Finalmente, ya le faltaba sólo un pescado, eran dos corvinillas y dos lenguados, el Fernando se atrevió a preguntarle si le gustaba el pescado frito pero pensando, más bien, que debería disculparse por lo de la otra noche.

Y ella siguió igual, como si no hubiera escuchado nada. Durante aquel silencio fue cuando más descaradamente le miró las piernas. Con el sol de la mañana su piel era de color caoba. No se detuvo en el cuello. Por el escote sospechó lentamente lo que había debajo. Sí, cuando él tenía los ojos sobre el escote ella dejó de limpiar el lenguado y lo apuntó severa con el cuchillo lleno de escamas. Y dijo sí, esta vez los ojos de ella lo volvían a él ridículamente vulnerable. Repitió el sí una vez más, menos seria, pero ya sus ojos se iban. El cuchillo regresaba a cumplir su función. Cortándole las tripas al lenguado agregó que sobre todo en el desayuno. No había nada más rico que pescado frito en el desayuno también para él. El sol de la mañana estrellaba las sombras muy largas sobre las rocas húmedas. No se dijeron nada más.

—¿Nada más?

Bueno, sí, mas de despedida, cuando los cuatro pescados estuvieron bien acomodados en el balde y ella se acomodó el vestido con modestia, lista para irse sin mirarlo siquiera. El Fernando hubiera querido acompañarla y sólo pudo llamarla: Yolanda. Se le salió así nomás. Se dio cuenta que la voz le había salido más gruesa que de costumbre y no pudo evitar sonreírle. Ella se detuvo. Y él entonces fue a decirle que le prometía esperarla todas las noches, cuando todos se hayan acostado, detrás de las casas, de la casa de los Macedo. Que la estaría esperando. Ella vería seguramente el fuego del cigarrillo a lo lejos.

—Así que cholerito el niño Fernando ¿ah?

Eso mismo se lo hubieran dicho los demás. El Oso había dicho aquello para que se riera un poco. Y el Fernando esta vez se puso serio. Por algo le preocupaba tanto que los demás lo supieran. Para qué entonces se lo había contado a él. Desilusionado del Oso ya no lo miraba, tampoco la casa de la Lucía. El Fernando miraba el mar impenetrablemente serio. Para qué le fue a contar esas cosas al Oso. Se estaba riendo de él ahora. No podía confiar en nadie en este mundo. El Oso sólo atinó a ofrecerle un cigarrillo. Lo de cholerito le seguía dando vueltas y ya no sabía ponerse más serio o más silencioso. El Oso masculló algo. Le volvió a ofrecer un cigarrillo y esta vez el Fernando aceptó.

No podía tomarse esas cosas tan en serio. El Oso hablaba con dificultad. Eran palabras que se decían para expresar otras emociones. Que no fuera tan mal pensado. El Oso comprendía. Y también a él le había pasado

algo parecido hace un año. El Fernando tenía que tenerle un poco más de confianza. No, no se lo iba a decir a nadie.

—No me digas que ahora tú resultas un cholero, conchetumadre.

El Oso encendió su propio cigarrillo para acompañar las palabras, para darles algo de peso. Porque de vez en cuando sucedía que lo ocurrido se le desvanecía; llegaba a dudar con mucha facilidad de eso que pasó entre él y la Mercedes. No, el Fernando no la conocía. Bien podía no haber sucedido. Al fin y al cabo, siempre pensó que después de hacerlo el mundo sería distinto, o por lo menos él. Algo así como tatuarse el brazo, algo, una marca imborrable, inequívoca que lo diferenciaba a uno de los demás. Sin embargo ahora no estaba seguro. El Fernando no la llegó a conocer; duró muy poco trabajando en la casa. Quizás su mamá llegó a sospechar algo y la echó. No sabía.

—¿La grandota, ésa del Cuzco?

Cómo podía haberla conocido el Fernando si hace un año no eran amigos. Que no, y no insistiera. Curiosamente, con el paso del tiempo, la Mercedes había vuelto a ser Mercedes. Porque él le puso Segismunda. Y mientras estuvo trabajando nadie la llamó por su verdadero nombre. Es que tenía cara de Segismunda. Mientras el Oso hablaba, aunque callaba quizás más de lo que decía, fumaba con la mano derecha y con la izquierda hacía cataratas de arena. Y una tarde, así como lo decía, sí, una tarde de regreso del colegio ya no la encontró en casa. Al día siguiente supo por boca de su abuela que su mamá la había largado por floja.

—¿Y?

Como si eso fuera todo. Después de tres palabras se callaba y amenazaba con decir eso es todo. Pero le sucedía al revés. Le quedaba tanto por contar. Más de un año ya que no iba a misa. No había podido confesar lo ocurrido. Y sentía cierta vergüenza acaso por tener las cosas tan guardadas. O por el recuerdo, la torpeza del principiante cuando pretende ocultar su ignorancia tras una fachada, cara de niño sabelotodo. Dónde estaría la Segismunda nuevamente Segismunda después de todo ese tiempo. El Oso tuvo que sonreír mientras echaba el humo. Así lo ordenaba el pasado. Segismunda por lo astronauta, en las nubes, como una ninfa del campo. Porque nunca dejó de oler a tierra y a papas por más que se bañaba. Cuando la abuela la llamaba parecía gritar a otro mundo. Aunque lo más llamativo de su persona era la risa. Su mamá se volvía loca cuando, con visitas en la casa, estallaba en algún rincón de la casa aquella risa de loca encantada de la vida. Claro, él la buscaba por las partes de la casa donde los demás no podían verlos y ella acudía como una tonta. Pero más tonto él, sobre todo en esas semanas que no sabía qué hacer para pasar de las palabras a la acción, idiota, estúpido, reprobando casi todos los cursos menos Dibujo y Educación Física. Su papá lo iba a matar cuando recibiera la libreta.

Nada especial, un poco gordita pero bien formada. Nunca había experimentado de esa manera, sin embargo, la urgencia de tocar, palpar y

haste morder a una mujer. Por las noches, después de conversar con ella detrás del jardín, donde ella lavaba la ropa por las tardes, sentía la obligación de masturbarse pensando en ella, imaginando lo que no sabía hacer. Fue en esa época también cuando leyó cualquier cantidad de libros sobre educación sexual; pero ninguno de ellos decía nada sobre lo más importante: cómo llegar al punto después del cual vale la pena saber lo que esos mismos libros contenían. Y aunque sabía que memorizar las diferentes partes del órgano sexual femenino no lo iba a ayudar, de todas maneras lo hizo. No sabía qué hacer.

—¿Y los amigos? ¿no podías acaso preguntar?

Tenía, y algunos mucho mayores que él, de los que ya lo habían hecho y todo. Pero no hubiera sabido qué preguntar. Además, para él aquello era un secreto. O tal vez fuera sólo timidez, miedo, tantas cosas. No hubiera soportado que le preguntaran sobre la Segismunda. Por lo menos tenía el cine. Ahí aprendía algo o simplemente se olvidaba de ella por un rato. Aunque el desencanto no se hacía esperar. Porque todo parecía tan fácil en las películas, aparte de que casi nunca se trataba de adolescentes sino de gente grande con carro, dinero para pagar un hotel, experiencia o por el contrario, mujeres seductoras. Además, siempre cortan las películas en la mejor parte. Un tiempo inenarrablemente largo anduvo así.

Hasta que una tarde, después del colegio, salió todo sin planear, cosa del momento. Nadie lo hubiera imaginado.

—Cuenta, cuenta, huevón.

Bueno, aquella tarde regresó del colegio con la pierna adolorida. Jugando fútbol, el marciano Lizárraga le había dado un patadón en el muslo. Sólo la abuela estaba en casa, bordando en el comedor. La radio tocaba un programa de cumbias. A la Segismunda le encantaban las cumbias. Y, como de costumbre, sin cambiarse el uniforme, fue a ver si ella estaba lavando, para conversar, cosas de siempre, de las clases aburridas, los profesores despóticos, unos sádicos, chistes, bromas de los recreos.

—Ya, ya, huevón, no seas detallista.

La cosa es que ella estaba ahí. Había terminado de lavar la ropa y se lavaba el cabello cuando la encontró. El Oso comenzó a hablarle y no podía sacar los ojos de su cuello, su cintura. La blusa se le había mojado un poco y se le pegaba al cuerpo, una tortura, al mismo tiempo que se quejaba profusamente, para llamar la atención, de la pierna adolorida. Entonces fue que se le ocurrió lo del masaje, así como así. Cómo no había pensado en eso antes. Había sido realmente un tonto. Sí, la bestia Lizárraga, el marciano loco, como le decían, le había dado una patada de pura rabia. Porque no le pudo meter el gol. Y estaba solito. El marciano solito frente a él. Pero como era una bestia, había picado demasiado la pelota y él se había lanzado, de cabeza, volando como una pantera, como sólo él sabía volar, nadie le metía un gol así nomás. Justo al caer al suelo y abrazar la pelota sintió el patadón de la bestia marciana. Que le diera una frotadita. Ella sabía que sus mejores tapadas se las dedicaba a ella. Que

no se preocupara si no sabía masajear. El le enseñaría. Y la hizo sentarse en el pasto, bajo la higuera, con las faldas arremengadas para enseñarle el difícil arte de las frotaciones musculares. Por ella, él sería capaz de morir aplastado por el marciano o quien fuera.

—Puta, te pasaste, cuñadito.

El Oso encendió otro cigarrillo y volvió a mirar hacia la casa de la Lucía como disculpándose por haber estado con la cabeza puesta en otros asuntos. Se hacía tarde, muy noche ya para ir a visitarla. No obstante, ninguno de los dos dijo nada sobre la hora. Luego el Oso retomó la palabra.

—Y esa no fue la única vez.

Muchas tardes jugaron a lo mismo. Muslo, cadera, pecho, senos, estómago, espalda, cuello, siempre una parte que descubrir, entrepierna. Y en ocasiones, la boca tuvo que aunarse a las manos para cumplir las exigencias del momento. A veces era bajo la higuera; otras, en el cuarto de ella. Pero nunca llegaron a hacerlo, hasta esa noche. Y cuando lo hicieron, en esa última vez, no hubo juego, ni parte del cuerpo como pretexto para acariciarse. Masculinamente duro, petrificado, no hizo nada, salvo tirarse sobre la Segismunda sin murumurar palabra. Al parecer, ella, desde el instante en que notó su presencia en el cuarto a esas horas de la noche, sabía lo que vendría y lo guió como a un ciego. A través del condón sintió algo, quién sabe. Segundos después ya se había parado nervioso, nada de palabras, y cerraba la puerta apresurado. El Oso fumaba sin mirar a la casa de la Lucía.

—¿Vamos regresando?

Caminaron como con frío. Seguramente el suegro ya la había mandado a acostarse a la Lucía. La marea parecía más baja aún. Al pasar por donde todas las demás habían estado reunidas ya no había nadie. En el silencio y la oscuridad sin luna, sólo las voces del Chino y el Edy se proyectaban nítidas del lugar de siempre. El Fernando se detuvo y le pidió dos cigarrillos. No, no iba con el Oso adonde ellos. Ya era tarde. A lo mejor esta noche la Yolanda se animaba. Tres noches seguidas que la esperaba. Unos cigarritos para la espera, mejor tres. Mañana él lo acompañaría también si quería, pasado, no importaba. Pero sería más fácil si llegaba a algo más concreto con la Lucía. Que aprovechara el día también. Para ganar confianza y no quedarse tirados ahí como unos tontos.

W. Enrique Lizárraga
California, abril, 1985

Colocaremos o coração ao dispor do mar e diremos ao pescador
que é naquele lado das vagas que as almas esperam. Acenderemos
um fósforo na enseada,
acenaremos à ave coleante que se exibe nos céus, e invocaremos
os ventos, a tempestade, o deus subterrâneo. A mulher virá entoar
as melodias da brisa, o olhar perder-se-á na bruma uma vez mais,
e o corpo, o corpo extenuado,
repousará na praia à hora em que as traineiras regressarem
e o cabo do mar sonhar com a maravilha de não ter, meu deus,
hoje que autuar.
Amanhece, os fogos atravessam-se nos rochedos, o sal estala na pele,
os búzios adormecem definitivamente,
e o clarão—aquele clarão que os namorados esperam
desde o último beijo—acende-se no horizonte. Toda a vila
vem acorrer à praia, pede o safio, o congro e a pescada, a pequena
alegria para o balde de plástico, o grito lancinante da criança, a paz
sobre a mesa, pobrezinha mas limpa, o sonho
vivificador da sardinha miúda cativo na cabeça. Nasce uma estrela,
um foguete rebenta no ar verdadeiro, o silêncio queima
os últimos cartuchos, e a bandeira escarlate da capitania
recebe os turistas com um sorriso nos lábios. Esta gente
aparece aí no pino do Verão, mostra
a anemia dos corpos, e nem ao sol agradece a euforia do povo. A procissão
ainda agora vai no adro, Senhor dos Mareantes, um tambor
atordoa a vizinhança, o pálio protege velhíssimos cetins, a hóstia
consagrada, os anjinhos portugueses que o repórter fotografa
nos mais diversos ângulos. Menino Jesus de Praga, protege
os homens que partem para a imensidão dos perigos, Senhora da Agonia,
cravada de punhais, ajuda-nos nas dores de parto, Santa Cecília,
recebe este coração contrito de estearina e esta esmola sensata.
Faz o mistério
com que a fome volte dia após dia, que os homens precisem de meias
e atacadores, e os cobradores de impostos
não sonhem, como o cabo do mar. Faz o mistério com que as mãos
se contorçam com dores no amanho do peixe, a voz enrouqueça
no gotejar dos pregões, e os joelhos se firam no areal desolado. É
preciso garantir o futuro a curto prazo, antes que a morte venha,
é preciso voltar aos barcos e reiterar a fé, ó náufrago, antes
que a madrugada nasça, se é que alguma coisa nasce quando a névoa
vem confundir o espírito dos que pairam sobre as águas.

O que fazemos aqui, o que nos enche a boca de formigas, o que faz
com que as redes se rasguem e seja necessário remendá-las,
insustentadamente? Há as danças, a luz transumante e salgada
das raparigas que passam, as velas pandas, o grito predestinado
das gaivotas. Há os que partem para o bacalhau e às vezes não voltam,
há os que ouvem a sereia cantar e se apaixonam com violência, há
os que choram terrivelmente, com os olhos enxutos. Mãe do céu,
como seria bom que as cãibras nos abandonassem, ou fôssemos como
peixes voadores, ou felizes como as baleias, ou tivéssemos só para
nós
a doçura de um ancoradoiro absolutamente seguro. Dois dedos
de conversa na taberna, ó afogados, um copo de três sobre o balcão
encardido, alguns amigos fiéis, uma côdea solar, essa magnífica
colecção de anzóis, oh, mas sim, colocaremos o coração ao dispor do mar
os velhos marinheiros não voltarão a terra enquanto não rendermos
a tripulação cansada

e a sedução do mar não nos encher os olhos.

Amadeu Baptista

IV

de "Sonetos de la noche"

Tu cara es el caballo que se escapa
y deja su relincho entre las crines;
es el molusco oscuro de los cines
oculto en el ojal de mi solapa.

Y se esconde burlona tras la capa
y a las lunas elude en mis jardines,
es espumosa fuga de delfines
en mis mares, el pez que red no atrapa.

La reclamo, la acecho inútilmente,
por mis fronteras busco y por mi centro,
escudriño la espalda, indago el frente,

me saco el alma, miro por adentro,
revuelvo entre mis cosas y mi gente,
y al fin me desengaño: no la encuentro.

Juan José Prat Ferrer

VII

de "Sonetos de la noche"

Tiene la noche un mar negro y caliente
que ronca en un grandísimo agujero
donde las palmas anclan y un velero
con una enorme vela trasparente.

Y tiene un surtidor intermitente
que siempre está jugando a ser lucero
o espuma de la noche o marinero
o granito de sal o pulpo ardiente.

Tiene la noche un mar moreno y vivo,
tiene un velero que allá va, sin prisa,
en busca de aquel sueño fugitivo . . .

y un surtidor (un guiño, una sonrisa)
siempre entregándose y siempre esquivo
y tiene palmas, dí, ¿qué más precisa?

Juan José Prat Ferrer

Categoría del intelecto,
propiedad germinada
del conocimiento
que no se posee.
Fuera del contacto
con la realidad,
no existe conciencia
que existencia te dé
y des.
Donde la razón habita,
dos irrealidades distantes
eres,
con la transición sin pausa
de una en la otra.
Para aquél que sin sentidos
admire su ser en planta,
te expandes sin límite
en una sola
realidad simultánea.
Posible por percepciones,
utópico por conceptos,
del espacio
eres el cuarto,
que ortogonalmente
se extiende a las tres dimensiones
de la esfera
de sial, sima y nife.

Héctor Arboleas

IV

de cuatro poemas

Desde
los recuerdos
se inventa.
Desde
las palabras
se sueña.
Desde
las luces
se escribe.
Tal vez
sea al dictado
de la sangre,
de sus heridas,
de su diálogo.
Tal vez
temblando
junto a raíces
del tiempo,
en besos de elegía.

Jacinto-Luis Guereña

Día II

No necesito en absoluto el perdón de los dioses
Ellos hacen la luz y se estrella
con todas las tinieblas
hacen niños y permiten su muerte de cada día

Si aquí mi luz fue cercenada y mi amor segado
si aquí mi carne desnuda cercada
y mi pasión filtrada por la arena
Mi camino fue mucho más estrecho
que la palabra "camino"

Bajaré al infierno
y los sedientos serán sedados
con mis labios
Los que murieron de frío serán cálidos
con las pupilas heridas de mi cuerpo

Un nombre mató mi fuego
Cruel oráculo
pero quedó la ceniza de mi deseo
Se me negó dar y se ceder
al infierno todo mi derecho a Ser.

Frida Lara Klahr
Lago de Pátzcuaro,
Octubre 86

An Overview of Ph.D. Dissertations in Spanish and Portuguese at UCLA (1980–1986)

The following are summaries of dissertations written in the fields of Hispanic and Luso-Brazilian literatures and linguistics and are based on information in *Dissertation Abstracts International*, 1980–1986. The Department of Spanish and Portuguese holds most of these dissertations, and they are also available on interlibrary loan from the University Research Library at UCLA. The synopses are intended to give a brief overview of recent work in the Department of Spanish and Portuguese. They are divided into the categories of Literature and Linguistics and are listed alphabetically.

LITERATURE

Akers, John Charles. *José María de Pereda and the Craft of Literary Regionalism*. 1982. 180 pp. Chair: Rubén Benítez. DAI 1983, 3330-A.

Nineteenth-century Spanish novelist José María de Pereda's regionalism is seen both in a European context and as an individual effort to establish a regional vision of Spain. Novels discussed are *Pedro Sánchez, Sotileza, La puchera, Peñas arriba,* and *Pachín González*. An annotated bibliography of critical works is included.

Amadei de Pulice, María Alicia. *Hacia Calderon: Las bases teórico-artísticas del teatro barroco español*. 1981. 271 pp. Chair: Carroll Johnson. DAI 1981, 1655-A.

The influence of techniques found in Italian theatrical forms and the native Castilian *comedia del corral* in the creation of Calderonian theatre are discussed in this study. An examination of the vocal, musical and visual elements in Calderon's theatrical works is presented and it is affirmed that these extratextual elements must be considered in any attempt to understand them fully.

Cantú, Roberto. *La invención de América: Historia y filosofía de la historia en la obra de Edmundo O'Gorman*. 1982. 403 pp. Chair: Anibal Sanchez-Reulet. DAI 1982, 1159-A.

This dissertation examines the historical writings of Edmundo O'Gorman and his philosophy of history based on his theoretical works. His work is analyzed in three categories: philosophy of history, history of Mexico and the *invention* of America. Included is a discussion of the impact of Martin Heidegger and José Ortega y Gasset on O'Gorman.

Chiodi, Olga Delia. *Pasado y futuro en los personajes de La Celestina: causa y efecto*. 1981. 210 pp. Chair: Enrique Rodríguez-Cepeda. DAI 1981, 206-A.

The past life of each of the principal *dramatis personnae* of *La Celestina* is studied in relation to its influence on the characters' behavior as the work unfolds, relating past and present to the principle of causality. The dissertation concludes that the characters are destined to personal failures because their carefully constructed identities offer them no hope for solutions to their problems in the *tragicomedia*.

Di Stefano, Onofre. *La Prensa of San Antonio and its Literary Page, 1913-1915*. 1983. 446 pp. Chair: John Crow. DAI 1984, 196-A.

This study details the history of the initial years of *La Prensa*, a Spanish language newspaper widely read in the Southwest. Discussed are the social situation from which arose the need for the paper, the life of its publisher, Ignacio E. Lozano, as well as two columns written by him under a pseudonym. The final chapters document the literature of the period as presented on "La página literaria," which provided an important cultural forum for *La Prensa*'s readers.

Ellis, Robert Richmond. *Unamuno as Precursor of Sartre*. 1984, 290 pp. Chair: José Rubia Barcia. DAI 1985, 2893-A.

An analysis of the relation between the existentialist thought of Unamuno and Sartre is undertaken in this dissertation. The philosophical, novelistic, poetic, and autobiographical works of the authors are compared and relationships in their thinking are examined.

Greenberg, Irene F. *The Woman of the Romance viejo novelesco: Her Presentation and Purpose*. 1982. 203 pp. Chair: Stanley Robe. DAI 1982, 1966-A.

The female characterization of the *romance viejo novelesco* is investigated in this dissertation. It concludes that the women in the *romance* are strong, honorable and forthright. Through their sexuality, trust and commitment to loving relationships, which are positively presented in the *romance*, they add some degree of stability to fifteenth-century Castilian society moving from feudalism to capitalism that caused isolation and alienation for the first time.

Horwinski, Linda Jean. *Enrique Gómez Carrillo, Connoisseur of La Belle Epoque: His Prose Works, 1892-1927*. 1981. 396 pp. Chair: Anibal Sánchez-Reulet. DAI 1982, 3620-A.

Based on the body of available works of the Spanish writer Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), this study focuses on the man and his times as revealed through his writings. It offers an analysis of the period of the *belle epoque*, including his life in Paris, Bohemianism, travels, women, war, literature, dance, theater and journalism which appear in his works. It concludes that the introduction of cosmopolitanism into Spanish literature was part of Gómez Carrillos's personal crusade to breathe life into what he considered the dull and narrow-minded Spanish letters of his day.

Lira, Gloria Gálvez. *María Luisa Bombal: Realidad y fantasía.* 1981. 183 pp. Chair: John Crow. DAI 1982, 3620-A.

The fictional works of María Luisa Bombal (1910-1980) are seen as a reflection of a socio-economic period in Chilean life, with particular emphasis on her use of fantasy as a compensatory and sublimating counterpart to the unsatisfied desires and emotional needs of her protagonists. In examining the fusion of reality and fantasy, the author concludes that the interplay of these two elements is the cornerstone of Bombal's creative capacity.

MacKenzie, Malcolm Scott. *Emilio Carballido: An Ideational Evolution of his Theatre.* 1981. 357 pp. Chair: Gerardo Luzuriaga. DAI 1981, 1654-A.

The ideational evolution in Emilio Carballido's dramatic career is presented; this development is divided into five periods: 1948-1955, 1955-1957, 1956-1962, 1962-1970, and the 1970s. Previous attempts to classify Carballido's work as either "realism" or "fantasy" are rejected, and an unchanging essence in his theatre is identified.

Neumann, Dwight Keith. *The Inferiority Complex in the Characters of Juan Ruiz de Alarcón.* 1980. 258 pp. Chair: Carroll Johnson. DAI 1980, 1625-A.

An Adlerian approach is employed in an analysis of Alarcón's eight dramatic efforts (*La industria y la suerte, Las paredes oyen, La prueba de las promesas, La verdad sospechosa, Ganar amigos, Los pechos privilegiados, La crueldad por el honor* and *No hay mal que por bien no venga*). The dissertation offers a discussion of the author's handicap relating to the inferiority complex and the goal of his superiority as played out in the characters.

Pianca, Marina. *El teatro latinoamericano frente a la historia: 1959-1980.* 1984. 502 pp. Chair: Gerardo Luzuriaga. DAI 1984, 854-A.

The emergence of the New Theatre Movement in Latin America is explored in relationship to important historical events in the peridos 1959-1968; 1968-1974; and 1974-1980. The study aims to offer an understanding of the origins, development and continuity of socially conscious theatre.

Ramírez, Oscar Michael. *La trayectoria narrativa de Eugenio Cambaceres.* 1984. 637 pp. Chair: John Skirius. DAI 1984, 1770-A.

This dissertation offers an analysis of the works of the 19th century Argentine novelist Eugenio Cambaceres, of the "Generación del '80." The introduction includes biographical, socio-historical and stylistic studies, while the latter chapters study each work and its place in the author's literary production. The conclusion elaborates the close relation between art and idea in Cabaceres' narrative.

Reigadas, Haydee Tyrell. *Juan Filloy, narrador: "El talento que eligió el silencio."* 1982. 198 pp. Chair: Richard Reeve. DAI 1982, 177-A.

This dissertation analyzes the works of the twentieth-century Argentine writer and magistrate Juan Filloy, in particular his novels: *Op Oloop, Caterva, ¡Estafen!* Unable to release them to the general public for professional reasons, many of his

works were published in private editions. The study discusses his use of language, his psychological theories and the universality of his works, as well as examining them as an expression of the Argentine spirit.

Rusciolelli, Judith Laury. *Gregorio Martínez Sierra: Between Two Worlds.* 1981. 178 pp. Chair: José Rubia Barcia. DAI 1981, 1658-A.

The dramatic production of the Spanish poet, playwright and theater director Gregorio Martínez Sierra during the first three decades of the twentieth century is the basis for this study, which explores and categorizes his plays and offers a discussion of theme and structure. Placing his work within its theatrical and social circumstances, the investigation reveals tensions between the realms of art and commerce and the author's intent to unify these worlds.

Schaffer, Susan Carol. *Prose Fiction of the Onda Generation in Mexico.* 1981. 269 pp. Chair: Richard Reeve. DAI 1982, 3621-A.

The emergence of a new type of fiction, characterized by an unconventional, humorous view of adolescent themes is examined in this dissertation. The success of young writers such as Gustavo Sainz and José Agustín in the mid 1960s led to a search for other aspiring writers of this "adolescent" literature; the works of these so-called Onda writers traces the development of the Mexican youth movement.

Tiihonen, Lasse Tapani. *Imagética, Alegoria e Simbolismo: Sua Função na Criação de um Universo Mítico-Poético em Duas Obras de Autran Dourado.* 1983. 201 pp. Chair: Claude Hulet. DAI 1984, 197-A.

An allegorical perspective is employed in this analysis of the intricate web of myths and archetypes in *A Barca dos Homens,* and *Os Sinos da Agonia.* The study demonstrates how, through independent use of Biblical and Classical iconographies, there is a "reorganization of the universe, reconstructed around a clear determination of the meaning of being."

Velasco, Ana María. *Función de lo mítico en Cien años de soledad.* 1982. 250 pp. Chair: Ruben Benitez. DAI 1982, 177-A.

Using aspects of Northrop Frye's approach to literary criticism, this study offers an analysis of the function of mythical elements in Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad.* Following the novel's biblical structure, the analysis focuses on the mythical history of Macondo in three periods: *Génesis, Babel* and *Apocalipsis.*

Wilson, Alan Michael. *Adonias Filho's Cacao Trilogy.* 1981. 234 pp. Chair: Claude Hulet. DAI 1982, 3621-A.

The internal coherence in the novels of Adonias Filho's Cacao Trilogy is identified and examined. In each text the role of a mysterious "force" in the lives of the characters is studied, with the conclusion that "the trilogy is unified by a common theme, the struggle between determinism and free will."

Campos, Héctor Ramiro. *Inflectional Elements in Romance.* 1986. 265 pp. Chair: Carlos Otero. DAI 1986, 2143-A.

The various inflectional elements examined in this study include epistemic modals, passive and impersonal *se*, and negation, in Chapter One; and enunciative articles in Gascon in Chapter Two. Chapter Three is a comparison of Hungarian and Spanish, and "argues for a node under INFL' which is used as an escape hatch by interrogative wh-elements and by elements which function as contrastive foci." The final chapter discusses subject clitics in Northern Italian dialects, Friulian, and Francoprovencal.

Domínguez, Miguel. *Social Context and Lexicon in Los Angeles Spanish.* 1983. 141 pp. Chair: Stanley Robe DAI 1983, 1466-A.

The factors under which a bilingual Mexican or Chicano residing in Los Angeles will use Spanish rather than English are examined in this dissertation. It "focuses on (1) the social contexts in which these bilinguals use Spanish and (2) some of the lexical devices that are employed when [they] use Spanish."

Eguzkitza, Andolin. *Topics on the Syntax of Basque and Romance.* 1986. 298 pp. Chair: Carlos Otero. DAI 1986, 1306-A.

Despite the syntactic freedom of Basque, this study rejects the notion that it is a non-configurational language, and suggests that configurationality is probably not a parameter of Universal Grammar, but rather measures syntactic freedom. Phenomena in Spanish are examined which indicate that COMP is not its only focus position.

Kempchinsky, Paula Marie. *Romance Subjunctive Clauses and Logical Form.* 1986. 374 pp. Chair: Carlos Otero. DAI 1986, 2144-A.

Government-binding syntax is the theoretical basis for this study of subjunctive clauses in Romance. The presumed tenseless nature of subjunctive clauses is rejected; evidence is given in Spanish. The principal proposition suggests that "the subjunctive complements to volitional predicates are characterized by the existence of a subjunctive/imperative operator in COMP." Chapter Four discusses coreference and disjoint reference, while Chapter Five studies properties of object control structures.

Piera, Carlos José. *Spanish Verse and the Theory of Meter.* 1980. 251 pp. Chair: Carlos Otero. DAI 1981, 197-A.

This dissertation is on the foundations of the theory of syllabo-tonic meter, taking a generative approach. Spanish data dominates the study, but research results on other Romance languages, English, German and Russian are also considered. The second chapter includes an analysis of Garcilaso de la Vega's *endecasílabo.*

Randeri, Martha Garza. *The Use of Clitics in Spanish Between the Ages of Five and Nine.* 1980. 256 pp. Chair: Carlos Otero. DAI 1980, 1571-A.

Based upon speech samples collected from twenty-five Spanish speaking children in Southern California, this study concludes that the internalized grammar

of clitics, reflected in the speech of the subjects in this study, was productive and well developed between the ages of 5:0 and 9:7. The theoretical framework used in this study of Spanish syntax is generative grammar.

Underwood, John Harvey. *Chomsky, DeSauzé, and the Computer: A Humanistic Approach to Language Teaching (with Special Reference to Spanish)*. 1981. Chair: Carlos Otero. DAI 1982, 3586-A.

This study examines applications for classroom and computer-assisted language instruction based on a "humanistic" approach to teaching techniques rooted in transformational generative grammar theory. The dissertation offers a series of experimental computer-assisted language instruction programs.

Sheri Spaine Long
Kathleen Palatucci O'Donnell
University of California,
Los Angeles

Publications Received

Aleixandre, Vicente. *Epistolario.* Selección, prólogo y notas de José Luis Cano. Madrid: Alianza, 1986.

Ayala, Francisco, *La imagen de España: Continuidad y cambio en la sociedad española.* (Papeles para un curso). Madrid: Alianza, 1986.

Bernal, Juan Manuel. *La cocina en huelga de hambre/The Kitchen on a Hunger Strike.* 1987. (PRIVATE EDITION)

Bibliografía sobre el español del Caribe Hispánico. Rivas D., Rafael Angel, et al, eds. (prólogo de Iraset Páez U.) Caracas: Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, 1985.

Brines, Francisco. *Antología poética.* Selección y prólogo de José Olivo Jiménez. Madrid: Alianza/El Libro de Bolsillo, 1986.

Cambó, Francesc. *Por la concordancia.* Introducción de Pedro Laín Entralgo. Madrid: Alianza/Enciclopèdia Catalana, 1986.

Carter, Sheila. *The Literary Experience.* Kingston, Jamaica: Savacou Publications, 1985.

Catalá, Víctor. *Soledad.* Trans. by Basilio Losada. Madrid: Alianza/Enciclopèdia Catalana, 1986.

Cobián Figueroux, Ricardo. *Para todos los panes no están todos presentes.* Colorado Springs: Maize Press/Mazorca Series, 1984.

Dalter, Eduardo. *Versus: (Poemas 1971-1984).* Buenos Aires: Edición del Río de la Plata, 1984.

De La Torre, August. *En la viña del señor.* La Habana: Casa de las Américas, 1984.

Del Castillo, Rafael. *El ojo del silencio.* Bogotá: Ulrika/Cuadernos de poesía, 1985. V. 4

Esta urticante pasión de la pimienta. (Junte del Taller Literario Rácata I). Ed. Arnaldo Sepúlveda. [New York]: Prisma Books, 1983.

Ferrater Mora, José. *Hecho en Corona.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Galeano, Juan Carlos. *Baraja inicial.* Bogotá: Ulrika Editories/Colección Cuadernos de Poesía, 1986.

Garagorri, Paulino. *Introducción a Miguel de Unamuno: El deshacer y la feliz incertidumbre.* Madrid: Alianza/El Libro de Bolsillo, 1986.

Hernández, Miguel. *Epistolario.* Ed. Agustín Sánchez Vidal. (Prólogo de Josefina Manresa.) Madrid: Alianza Editorial, 1986.

_____. *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas.* Ed. Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Jiménez Ure, Alberto. *FACIA.* Mérida: Damocles Editores/Colección Narrativa, 1984.

La Valle, Josefina. *Viaje hacia las sombras.* [Buenos Aires]: Editorial Rayuela, 1985.

León, Fray Luis de. *Poesía.* Intro. y notas por Fernández-Morera, Darío y Germán Bleibert. Madrid: Alianza/El Libro de Bolsillo, 1986.

Marx y los poetas. Martínez González, Guillermo y Milciades Arévalo, eds. Bógota: Trilce Editores/Colección de poesía 1, 1986.

Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada: Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950–1980.* San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, 1984.
Montalvo, Juan. *Selections from Juan Montalvo translated from the Spanish.* Trans. MacDonald Spindler, Frank and Nancy Cook Brooks. Tempe: Center for Latin American Studies, Ariz. State U., 1984.
Monterroso, Augusto. *Cuentos.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
Mutis, Alvaro. *La nieve del Almirante.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
Nouel, Jean. *La propia culpa.* Caracas: Ediciones Poesía de Venezuela, 1985.
_____. *Algodón Negro.* Caracas: [1986].
Oller, Narás. *La fiebre del oro.* Trans. by Enrique Sordo Lamadrid. Prólogo de Camilo José Cela. Madrid: Alianza Editorial/Enciclopèdia Catalana, 1986.
Páez Urdaneta, Iraset. *La enseñanza de la lengua materna: Hacia un programa comunicacional integral.* Caracas: Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, 1985.
Pérez Galdós, Benito. *El abuelo: Novela en cinco jornadas.* Madrid: Alianza/El Libro de Bolsillo, 1986.
Perucho, Joan. *Libro de caballerías.* Prólogo de Pere Gimferrer. Madrid: Alianza/Enciclopèdia Catalana, 1986.
Pla i Casadevall, Joseph. *Madrid, 1921. Un dietario.* Trans. by Alfons Sureda i Carrión. Madrid: Alianza/El Libro de Bolsillo, 1986.
Radchik, Laura. *Sueño y escarcha.* México City: Acuario Editores, 1986.
Rodríguez, Juan Manuel. *Algunas compras y otros encargos.* Quito: Edic. y Distr. J.L.I., 1981.
_____. *JORMA: El predicador.* Madrid: Edic. y Distr. ALBA, 1983.
Rodríguez, Reina María. *Para un cordero blanco.* La Habana: Casa de las Américas, 1984.
Rosales, Luis. *Antología poética.* Ed. Alberto Porlan. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
Soles emellis. (Junte del Taller Rácata II). Catalá, Rafael and Robertoluis Lugo, eds. New York: Prisma Books, 1983.
Unamuno, Miguel De. *La agonía del cristianismo.* (Presentación de Agustín García Calvo). Madrid: Alianza/El Libro del Bolsillo, 1986.
_____. *Niebla.* Introducción de Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza/El Libro del Bolsillo, 1986.
_____. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos.* Prólogo de Fernando Savater. Madrid: Alianza/El Libro de Bolsillo, 1986.

Contributors

HÉCTOR A. ARBOLEAS received his B.A. from the University of California, Los Angeles where he is continuing his graduate studies towards his M.A. degree with a concentration in Spanish American Literature. His poetry appears in the California State University, Los Angeles journal *The Literary Gazette*, in the 1983–84 and 1984–85 volumes.

ALIDA BAKUZIS is a graduate student at UCLA specializing in Hispanic Languages and Literatures and a former member of the Editorial Board of *Mester*. Her comparative article on Soeiro Pereira Gome's *Esteiros* and Jorge Amado's *Capitães da Areia* appears in Volume 13.2 of *Mester*. In conjunction with Robert Krueger, she has published "Entrevista com Russell Hamilton sobre a situação cultural dos escritores da África Lusófona" in *Prismal/Cabral 5*.

AMADEU BAPTISTA studied at the Faculdade de Letras da Universidade de Porto. He has collaborated on a variety of journals, anthologies and books in Portugal, Spain, Latin America, and the USA. Collections of his poetry include *As Passagens Secretas* (1982), *Green Man & French Horn* (1985) and *Maçã* (1986). *Maçã* was awarded the "José Silvério de Andrade" poetry prize.

JACINTO-LUIS GUEREÑA, retired professor of French from the University of Toulouse, is of Basque origin and has pursued studies in Spain and France. His considerable bibliography includes poems written in Spanish and French as well as literary studies in both languages on Cela, Miguel Hernández and French narrative. Other endeavors include two bilingual editions of 20th-century Spanish poetry and various collaborations with journals in Spain, France, Belgium, Italy, and Latin America.

FRIDA LARA KLAHR is an investigator for the Centro Regional de la Alfabetización Funcional para América Latina (CREFAL) in Mexico. She received her M.A. from UNAM and has collaborated extensively on a variety of journals in Latin America and Spain. She was integrated in the *Diccionario de escritores mexicanos* in 1985 by the Centro de Estudios Literarios, UNAM. The poetry selection in this issue will be included in her book-in-progress *Frutos perdidos*.

W. ENRIQUE LIZÁRRAGA holds an M.A. from the University of California, Los Angeles and is a member of the Editorial Board of

Mester. He has published "El mar" in *El Comercio* (Feb, 1986), "El muchacho de las ojotas plateadas" in *Cielo Abierto* (No. 23) and "sábado y domingo" in *Mester*'s Volume 15.1. His collection of short stories, *La casa en la arena*, soon will be released, and he is currently in the process of composing a novel entitled *Juego de grandes*.

SHERI SPAINE LONG is presently a doctoral candidate in the UCLA Department of Spanish and Portuguese. She recently completed research in Madrid for her dissertation on the city of Madrid in Luis Martin-Santos' *Tiempo de silencio*. A former member of the Editorial Board of *Mester*, she has published "Entrevista breve con Rosario Ferré" in *Mester* 15.2 and "A Strategy for Long Term Role-Play in the Second Language Classroom" in *Foreign Language Annals*.

ENRIQUE LUENGO received his M.A. from the University of Michigan at Ann Arbor and is currently working toward his doctorate at UCLA with a specialization in 20th-century Latin-American Literature. Among his publications are an article on Borges in *Post Data*, a study on *Fortunata y Jacinta* forthcoming in *Anales Galdosianos*, and a collection of short stories in collaboration with Marta Contreras, *Sicopatología de un amor cotidiano*, which was released by Editorial Pomaire of Chile.

MARÍA PILAR MARTÍNEZ LATRE is a professor at the University of Zaragoza in Spain. She received her doctorate and B.A. from the University of Zaragoza and her M.A. from the University of Complutense, Madrid. Her specialization is Contemporary Spanish Literature. Since 1979 she has been the director of *Cuadernos de Investigación Filológica*. Publications of her critical work include studies on Benjamín Jarnés and Felix Urabayen.

KATHLEEN PALATUCCI O'DONNELL received her M.A. from the University of Wisconsin–Milwaukee and is presently a doctoral candidate in the Department of Spanish and Portuguese of the University of California, Los Angeles. Her area of specialization is Medieval and Renaissance Spanish Literature and she is writing her dissertation on *La Celestina*. She is a former Editor-in-Chief of *Mester*.

JUAN JOSÉ PRAT FERRER received his bachelor's degree from City College of the City University of New York and his M.A. degree from the University of California, Los Angeles. He is currently in the doctoral program of the Department of Spanish and Portuguese, specializing in Medieval Spanish Literature. A writer of short stories as well as poetry, he has published in the Spanish newspaper of New York, *La Prensa*.

LINDA M. WILLEM is a UCLA doctoral candidate completing her dissertation, *The Evolution of Galdós's Narrative Voice Techniques 1867–1887,* under the direction of Rubén Benítez. She is a member of the Editorial Board of *Mester.* Her publications include two studies on Galdós to appear in *Anales Galdosianos* and *Romance Notes,* an examination of *Guzmán de Alfarache* forthcoming in *Hispanic Journal,* and an award winning article on Bécquer's *Leyendas* in *Mester.*

The Department of Spanish and Portuguese, in collaboration with the Latin American Center and the Office of International Studies and Overseas Programs, is pleased to announce the

XI SYMPOSIUM ON PORTUGUESE TRADITIONS (EUROPE, AMERICA, AFRICA, ASIA)

April, 1988

Call for papers.

The Symposium is open to all persons sharing an interest in the ocean-spanning Portuguese-speaking world, past or present.

The Symposium features scholarly papers and reports, unrestricted as to topic, dealing with the multiple aspects of Portuguese culture.

In addition, in a special section, the Symposium commemorates the 100th anniversary of the birth of one of Portugal's greatest poets, taking as its theme:

"Fernando Pessoa: His World and How He Viewed It"

Papers may be given in Portuguese, English or Spanish. Selected papers presented in the Symposium will be published in **Encruzilhadas/Crossroads.**

REGISTRATION COUPON

I plan to attend the XI Symposium on Portuguese Traditions ____.

I wish to deliver a paper or report and have listed the title on the back of this registration coupon _____.

I need information about lodging _____.

I am enclosing:

Early Registration Fee (Students free):	$10.00	$_____
Saturday Luncheon:	$10.00	$_____
Sunday Luncheon:	$10.00	$_____
Encruzilhadas/Crossroads, vol. 1	$10.00	$_____
Encruzilhadas/Crossroads, vol. 2	$12.00	$_____
Encruzilhadas/Crossroads, vol. 3	$12.00	$_____

(Make checks payable to SYMPOSIUM ON PORTUGUESE TRADITIONS)

Total: $_____

Return to: Prof. Claude L. Hulet
XI Symposium on Portuguese Traditions
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:
—Italia L.25.000
—Extranjero $25

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

via Po, 19 — 10123 TORINO

REDACCIÓN:

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)

Journal of LATIN AMERICAN LORE

The **Journal of Latin American Lore** examines the creation, preservation, and transmission of lore from prehistory to modern times. Studies in lore focus on the symbolic value and the connotative meaning of cultural manifestations. Lore is found in the records of ancient civilizations, among surviving tribal societies, indigenous groups, peasant communities, and in both the elite and popular sectors of modern urban society.

JLAL publishes in English, Spanish, and Portuguese and encourages interdisciplinary contributions to the study of Latin American lore. For the student of archaeology, ethnology, anthropology, history, politics, linguistics, natural science, literature, film, and theater, **JLAL** is the forum for applying innovative approaches to understanding the distinctive qualities of Latin American peoples and their ways of life.

Published biannually
Institutions $30/year
Individuals $20/year
Single issues $14/copy

UCLA Latin American Center
University of California
Los Angeles, CA 90024

ISSN 0160-2764